سعد الله ونوس

الحياة مسرح تجاري تزيحه الكتابة

حاورته: ماري الياس

هذه أجزاء من الحوار الطويل الذي أجريته مع سعد الله ونوس خلال فترة مرضه، الذي بدأ في صيف عام ١٩٩٤ وامتد حتى الأشهر الأولى من عام ١٩٩٧، قبيل وفاته.

وتُنشر هذه الأجزاء اليوم بمناسبة الذكرى الثالثة لوفاته. وقد سبق وأن نشرتْ أجزاء أخرى من الحوار في مجلة «الطريق» اللبنانية في عددين مختلفين : الأول في العدد الأول في كانون الثاني / شباط ١٩٩٦ ضمن الملف الخاص بسعد الله ونوس، وتناول بشكل عام المرحلة الجديدة في كتابات ونوس. وشمل المسرحيات التي كان قد كتبها حتى عام ١٩٩٤، وكان سعد الله ونوس في حينه لا يزال يكتب.. والثاني صدر مباشرة بعد وفاته في مجلة «الطريق» أيضاً في العدد الثالث من عام ١٩٩٧. كذلك نُشرت أجزاء صغيرة متفرقة في مناسبات مختلفة منها : المعرض الفني الذي أقامه الفنان أحمد معلا في دمشق كتحية إلى ونوس وكذلك في مناسبة عرض «منمنمات تاريخية» في قلعة دمشق. كذلك نشر جزء بسيط في الذكرى الأولى لوفاته في العام ١٩٩٨ في جريدة «السفير» في الملف الثقافي.

اخترت هنا جزئين من حوارين مختلفين؛ الاول تم في نهاية ١٩٩٥، وبالتحديد في ٩/١١/١٩٩٥، والثاني بعد أشهر من ذلك في الشهر الأول من عام ١٩٩٦. ولهذا الخيار دلالة على تسلسل الحوارات وامتدادها

وتنوعها. وأحب أن أوضح في هذه المناسبة أن الحوار الذي امتد على مدى سنوات، شمل مواضيع عديدة أساسها مسرح سعد الله ونوس، ولا سيما مسرحياته الأخيرة، التي كان قد كتب بعضاً منها عندما بدأنا. وكنا قد اخترنا أن يكون الحوار مركزاً على مسرحه على أساس أن المسرح هو عالم حيّ يمكننا أن نعتبره بؤرة رمزية نخرج منها إلى الحياة.

وكان الحوار ومنطقه السجال (ولم يأخذ يوماً طابعاً صحفياً) يبدو لنا عملية موازية تماماً للكتابة متداخلة معها ومواكبة لها، لأنه كان يستند إلى عمليات قراءة متعددة لمواضيع كثيرة منها كتاباته، يليها أحياناً التعليق والنقاش. وقد شمل الحوار في النهاية سيرة الكتابة وموقعها في حياته. كنا نتطرق إلى هذه الأمور بشكل تلقائي في كل مرة في سياق الحديث، وأغلب الظن أن مجمل هذه الحوارات ستشكل في النهاية موضوعاً لكتاب متكامل.

عرفت سعد الله ونوس من خلال التدريس المشترك في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، ولكن، بالنسبة لي، ومن منظور منهجي بحت، كأستاذة للمسرح والأدب، كانت الكتابة عن عالم درامي أو روائي لكاتب ما تعني الدخول مباشرة إلى هذا العالم وإلغاء «الأنا»، أنا الباحث، وأنا الكاتب : حياته وذاته. ولكني ولا أعرف لماذا... عندما قرأت الدفعة الأولى من مسرحيات سعد الله ونوس الأخيرة، وأقصد على وجه الخصوص «منمنمات تاريخية» وبشكل أكبر «طقوس الإشارات والتحولات» و«أحلام شقية» وكذلك «يوم من زماننا»، التي لم تكن قد نشرت بعد (ومن عادة سعد الله ونوس أن يعطي نصوصه لشلة من الأصدقاء لتقرأها قبل النشر)، وجدت نفسي أتساءل عن هذا العالم الداخلي الذي يتفجر عبر النصوص؛ لماذا كان مصير الشخصيات على هذا الوجه؟ للوهلة الأولى شعرت أن هناك علاقة حميمة بين النص والعوالم المكبوتة عند صاحبها. وهناك سؤال تبادر إلى ذهني، مباشرة بعد قراءة «طقوس الإشارات والتحولات» و«أحلام شقية»، عن معنى تداخل الخاص والذاتي بالعام في هذه المرحلة بالذات.. وكانت هذه الأسئلة أساس الحوار.

قد تبدو هذه الحوارات نصوصاً ناقصة، لم تأخذ مداها، ولا مجال لتعديل ذلك، فهي تتفق تماماً مع روح الحوار كما تم في حينه. وهذا مقصود في النهاية. فأنا وبعد المرحلة الأولى التي كنت أجري فيها عمليات مونتاج عديدة على النص لأعطيه شكلاً تقليدياً، قررت أن أترك للحوار «حياته» الخاصة وحيويته بأن أنقله تقريباً كما هو (وقدر الإمكان)، فكان هذا الشكل الخاص.

أُحبُّ أن أوضح هنا أن سعد الله ونوس أراد هذا الحوار واهتم به، فقد كانت الأسئلة التي تُطرح عليه تشغله بشكل عميق وجدي. لذلك كان يجيب أو يؤجل الإجابة ليعود للسؤال فيما بعد. وقد اطّلع على نصوص الحوار تباعاً وعدَّلها أو ألغى منها بعض المقاطع.

المحاورة

في ٢٧ / ١ / ١٩٩٦

سعد الله : عندي سؤال.. هناك شيء ما يتكرر باستمرار في أسئلتك، بشكل أو بآخر.. لا أعرف هل أنا من يوحي لك بهذا الشيء، أم أنك شكلت بعض الإنطباعات المعينة عبر

القراءة وعبر هذه الأحاديث؟ من أين يأتي إصرارك على أن الكتابة بالنسبة لي هي نوع من التخفّي؟ وبرأيك إذا لم تكن الكتابة قناعاً فماذا يمكن أن تكون؟

ماري : فعلاً، أنت أوحيت لي بهذه الفكرة... لكن دعني أشرح لك موقفي من هذا الأمر، وأنا أصر هنا على شرح وجهة نظري لكي لا يُفهم هذا الموقف على أنه تعطيل للكتابة، لأنني بصراحة حريصة على ألا تكون هذه الفكرة عائقاً أمام الكتابة (وبالفعل كان يكرر أنه لم يعد يعرف كيف يكتب). وأقول هذا لأنك تردد منذ فترة بأنك لم تعد تكتب، ورغم ذلك أجدك تكتب وتكتب..

عندما أطرح هذه الفكرة، فإني أميّز تماماً بين الكتابة كعملية إبداع يقوم بها الكاتب مع نفسه، وبين النتاج، وهو العمل الأدبي أو الفني الذي يسوَّق ويقدم للقارئ. وأنا عندما سألت بعض الأسئلة، التي ربما خلقت عندك مثل هذا الإحساس، فإني عملياً كنت أناقش النتاج وليس الكاتب، أو أنني، على الأقل، انطلقت من النتاج، لأسأل عن آلية الكتابة وعلاقتها بالكاتب وليس العكس. قد تكون الكتابة بالنسبة لك عملية بحث في الذات، وقد تكون عملية تطهير أحياناً، وقد تعيشها كنوع من البوح أو الكشف، أو حتى كفعل، لكن الحصيلة بالنسبة للقارئ أو المتلقي ليست بالضرورة كذلك. فهو لا يستقبلها ولا يعيشها على نفس المستوى، لأن الصنعة / الحرفة تدخل بشكل كبير على العمل، أو بالتحديد على الفكرة الأولية. وهكذا تبدو الكتابة أحياناً عملية «تقنيع للذات» إذا جاز لي أن أصف الأمر بهذا الشكل...

سعد الله : في هذه الحالة، فإن كل عملية كتابة هي عملية تخفّ وراء قناع، أو عملية تحتمل، ولو جزئياً، الإختباء وراء القناع بشكل ما. وعلى كل، لدي شعور شخصي لا أصر على دقته وصوابه؛ هو أن أي إنسان راضٍ عن نفسه ومتصالح معها، ولا يعاني أي قهر أو ضغوط، تكون حاجته للكتابة أقل. أو أنّ الكتابة التي ينجزها تكون غالباً فقيرة على مستوى الإشكاليات التي تطرحها.

ماري : بهذا المعنى نعم.. الكتابة الهامة هي التي تطرح إشكالية، والإشكالية لا بد من أن تنبع من إحساس صادق. ما أريد قوله هنا، هو أن الكتابة بالنسبة للكاتب المحترف، هي في النهاية صنعة أكثر من كونها أي شيء آخر. وأن القراءة يجب أن تمر عبر هذه «الطبقة» المتفاوتة السماكة التي أسميها مجازاً الصنعة.

سعد الله : الكتابة فيها جانب الصنعة، وفيها جانب النكتة أو المفارقة (اللعب؟)... الكتابة تنشأ بالضبط، وهنا أتكلم بصفة شخصية، ولا أحاول تفسير ظهور الشعر أو الأجناس الأدبية، وإنما أنطلق من ملاحظاتي الشخصية، حول الكتابات التي أعجبت بها أو اهتممت بها، وقد أنطلق في طرح فكرتي، من مثال أو مثالين من الكتّاب الذين أعجبت بهم.. عند هؤلاء تنطلق الكتابة، من نفس مثقلة بالأسئلة والشكوك، ومن نوع من المعركة الداخلية التي تمزق سكينتهم الداخلية. في هذه الحالة تكون الكتابة محاولة للتغلب

على، أو لتجاوز هذه الحالة النفسية. هذا التجاوز إما أن يتم بتجاهل الأنا؛ تمزقاتها ومشاكلها الداخلية، تجاهلاً تاماً، والانغماس في مشاكل أو إشكاليات عامة تمسُّ المجتمع والجماعة.. وفي مثل هذا التجاوز مثلاً لا يهرب الكاتب من متاعبه الداخلية بل يقدّم نوعاً من التكفير العلني عن هذه المتاعب الذاتية التي تستغرقه إلى هذا الحد، أو ذاك...

ماري : هذا ما أسميه بالقناع، ولا أعرف إذا كان الخيار الآخر هو أن يكتب الأنا بصراحة، أو أن يعبر عنها بشكل ما!

سعد الله : يستحيل أن يكتبها... إلا إذا حاول رأب صدوعه الداخلية من خلال صورة تجاوزية، تتضمن ما يتمنى أن يكون. إن أبرز مثال على محاولة حل الإشكالات الداخلية للكاتب، عبر الكتابة، وأكثرها جموحاً وصراحة. هي محاولة «جان جينيه». ولكن مع هذا، وبقراءة متأنية لجان جينيه، وبالتعرف على «جان جينيه» شخصياً، يكتشف المرء أنه كان يقوم أثناء الكتابة بعملية ترتيب وانتخاب وتسويات، ليقدم «أنا» غير منفصمة، ومتخلصة من إشكالياتها وانقساماتها الداخلية. هل يعني ذلك أن نصل إلى النقطة التبسيطية والشائعة، التي تقول إن الكتابة هي، بشكل أو بآخر، صيغة علاجية؟ يقيناً لا، لأن المسألة أكثر تعقيداً من ذلك. حتى جينيه كان يمارس مع نفسه، وإزاء جمهوره، نوعاً من المؤامرة، وإذا شئتِ، وحسب التعبير الذي تفضلينه، نوعاً من اللعبة المزدوجة. كان لجينيه مرآتان مزدوجتان؛ واحدة بينه وبين نفسه، والأخرى بينه وبين جمهوره، تماماً كالغشاش في لعبة القمار، الذي اكتشف، واستخدم بصورة شخصية بعض الحيل، وهو يعتقد أن أحداً لن يستطيع أن يكشفها، وقد رتَّب حياته على أساس أن أساليب الغش هذه، ستتيح له أن يربح باستمرار وطوال ما بقي له من عمر، ولكن فجأة يأتي شخص مثل «جان بول سارتر» فيكشف هذه الحيل، ويعريها، ويحللها في مجلد ضخم، مثل ذلك الكتاب الذي كتبه سارتر عن جينيه (القديس جينيه ممثل أو شهيد). عندئذ يشعر الكاتب بأنه جُرد من أسلحته، ويُحسُّ بالخجل، لماذا؟ لأن الآخر اكتشف أنه يقوم بتسويات، وأنه يخدع أحياناً، أو يغش في اللعب، لهذا فإنه يتوقف... ولقد توقف جينيه عن الكتابة سنوات بعد صدور كتاب سارتر.

إذن.. أقول : لو كانت الكتابة عملية مصالحة عميقة وجذرية مع الذات، لما كان الكشف عنها يؤدي إلى توقف الكاتب وإلى إحساسه الخجول، بأنه غدا عارياً على المسرح، مسرح الحياة. الكتابة هي دائماً محاولة تجاوز، لا تخلو من الخداع والإنتخاب والتسويات، على مستوى علاقة ذات الكاتب بعملية الكتابة نفسها. ولكن النص حين يكتمل ويغدو ملكاً للقارئ لا يجوز أن ينطوي على أي خداع أو تدليس. سأعطي مثالاً عبر الكاتب الأميركي «هنري ميللر» : لقد حرص «هنري ميللر» في كل أعماله على أن يقدم نفسه كفحل، كل شيء فيه كبير... في نصه «مدار الجدي» وغيره.. وكل من يتابع أعماله يعرف مدى إلحاحه على التأكيد على قواه الجنسية. جاءت بعد ذلك شهادة «انييس تين» التي

كانت صديقته، والتي كشفت بصراحة عبرمذكراتها، كيف أنه كان يقوم بعملية تعويضية بينه وبين ذاته. إن هذه الكذبة لا تضر القارئ وهي في الوقت نفسه تحقق للكاتب تجاوزاً مرحاً، ولو عبر الخداع بينه وبين نفسه. هذا المثال يكشف لنا تقريباً، وبما يشبه الطرفة، جوهر الكتابة. لقد سألت وألححت : لماذا كتبت «ملحمة السراب» في هذه المرحلة؟ هل اعتبرت هذا المشروع نوعاً من؟... أقول لك كانت لدي عدة مشاريع، اخترت مشروعاً يعطيني الإحساس بأني الآن، وفي هذه الفترة بالذات، أعيش زمني التاريخي، ولا أعاني من أي شيء. ولكن لا أريد أن أدخل الآن في نقاش حول «ملحمة السراب».

ماري : هذا الكلام غير دقيق.

سعد الله : كيف؟ وضِّحي فكرتك... عندما قلت لي : «كنت أتوقع منك أن تكتب، في هذه الفترة، أو في هذه المرحلة من حياتك أي شيء إلا مسرحية، مثل «ملحمة السراب»؟ ماذا كنت تعنين؟ هل اعتبرتِ كتابتها عودة إلى القناع، (سَمِّيها نوعاً من القناع، بهذا المعنى هي فعلاً كذلك.. قصة القَرية هي نوع من القناع)؟ إن رأيك يهمني، ولا يمكن أن أتعامل معه باستخفاف. وقد دفعني هذا الرأي إلى التفكير بمسألة القناع والكتابة، وكيف يفكِّر الكاتب، وعلاقته بذاته وبكتابته. فكرت بسؤالك عن دخيلة الكاتب.. وهل الكاتب يكتب نفسه؟

سأعود، وأحاول توضيح فكرتي.. عندما كتبتُ «ملحمة السراب»، كان عندي أربعة أو خمسة مشاريع لمسرحيات؛ اثنتان منهما وثيقتا الصلة فيّ مباشرة، وينفذان إلى حياتي الداخلية. لكني وقتها آثرتُ أن أبدأ مشروعاً فيه من العمومية وفيه من الوضع الراهن ما يبعدني عن ذاتي، مشروعاً فيه ما يساعدني، بشكل أو بآخر، أو ما يوحي لي، ولو وهماً، أني لا أعاني الآن من أي شيء، وأني أكتب فقط. والشعور بأني لا أعاني الآن من أي شيء، قد يكون آلية دفاعية هامة في مثل وضعي.

ماري : ولكن ما المقصود بقولك «لا أعاني الآن من أي شيء»، المرض؟؟.

سعد الله : لا أريد أن أدخل في إشكاليات «ملحمة السراب» قولي فكرتك الآن.

ماري : لست أنا من طرح أو ذكر مسرحية «ملحمة السراب» بل أنت.. والسؤال الذي يتبادر للذهن مباشرة بعد ما قلته هو.. هل إن كونك تعرف نفسك وتطرح ما بداخلك، يعني شلل الكتابة؟ أنا أيضاً... أحاول أن أوضِّح رأيي وفكرتي الأولى من جديد، كيلا ندخل في جدل عقيم. إن ذاتك ككاتب وعلاقتك مع نفسك، شيء، والكتابة كنتاج شيء آخر. وأنا سبق، وفصلت بين موضوع الكتابة، وموضوع تقديم النتاج للقارئ.

عندما تكلمنا عن الكتابة وعن سيرة الكتابة وعلاقتها بسيرتك الذاتية، أو ظروف حياتك، طرحنا فكرة الأقنعة، لأننا لم نكن نتكلم عن النص الجاهز، الذي يُقدم إلى القارئ، ولم نناقش ما تقوله له... أنت حر في ما تقوله للقارئ... وقتها كنا نتكلم عن الكتابة وعلاقتها بالكاتب. وقتها كنت أسأل كيف تكتب، لأتوصل إلى تلمس هذا التداخل بين الذات

والعام.

أما ما نطرحه اليوم، فهو أمر مختلف... أنت ككاتب محترف، إنما تكتب لتُقرأ. ولكنك أيضاً، وفي الوقت ذاته، تكتب مع ذاتك أي تصوغ ذاتك (لمتعتك أو لحاجتك الخاصة). هذا هو شعوري تجاه كتابتك الآن... قد تفكر بالمتلقي، وقد تحدد لنفسك متلقياً، تخاطبه بشكل غير مباشر. ولكن الكتاب أو النص كنتاج شيء آخر. هنا تدخل أمور كثيرة ولها دورها، كعلاقة العمل بالقارئ، وعلاقته بتوقعات هذا المتلقي أو متطلباته، وحتى صورتك المرسومة في خياله الخ... ونستطيع أن نعمم ما قلناه الآن على كل الأجناس الأدبية... ولكن يبقى هناك فرق أساسي بالنسبة للمسرح... ما الفرق بين كتابة الشعر الذي يضع فيه الشاعر أناه بشكل مباشر وبين كتابة المسرحية التي تضيع فيها الأنا في مختلف الشخصيات؟ في النهاية.. الشعر وأغلب القصائد، إلا في الحالات التي يُطرح فيها أو يُتبنى هم عام، لا يهم الناس، إنه يعجبهم يثيرهم يحرك مشاعرهم.ولكن فعل وتأثير المسرح مختلف... لذلك أقول إن كتابة المسرحية بهذا المعنى أمر مختلف.

سعد الله : لقد تركزت إجابتي على هذه المسألة بالذات. وحاولت أن أبيّن أن استخدام كلمة «القناع» في عملية الكتابة، على وجاهته وإغراءاته قد يكون شططاً، والتباساً، وضلالاً، لا سيما إذا اقترن القناع بمعنى التستر أو الكذب.

ماري : إذن أنت متفق معي على أن هناك التباساً ما. عملية وضع القناع، ليست أبداً عملية واعية أو مقصودة، كما أنها ليست عملية غش. لماذا تزعجك إذن؟ فهي غالباً ما تحصل بشكل لا واعٍ، وتتحدد منذ بداية المشروع بالخيار الذي يتبناه الكاتب... وعلى مستوى أبعد، قد نجدُ أصول هذا الخيار أحياناً، في اللاوعي الجماعي، عندما يشعر الكاتب أنه مشدود لموضوع ما، أو أسلوب ما، أو عندما يرسم صوراً معينة، دون أن يستطيع تفسير ذلك. وقد يُغيب بعض الأمور الأخرى، لأنه لا يريد أن يقولها لذاته أو أن يشعر بها. وأظن أن دراسة الصور والثيمات والهواجس، يجب أن تتم على هذا المستوى لتكون مجدية، بغض النظر عن عملية الربط بحياة أو رغبات الكاتب.

سعد الله : هناك جانب آخر معقد نوعاً ما. لا أعرف كيف أتكلم عنه. وهذا نابع من ملاحظتك عندما قلت لي إنك ذاتي بشكل كبير، وإن هذا يؤثر على نظرتي لكل شيء. أقلقتني هذه الملاحظة. وآمل ألا تكون صائبة، لأني عندما أقلب دفاتري ومذكراتي، أشعر أن هناك محاولة مازوشية دؤوبة لتصغير الذات أو ازدرائها. وهذا التصغير يعبر عن نفسه، أحياناً عبر الخجل، وأحياناً عبر الإنزواء وجلد الذات بطريقة لا تخلو من التلذذ. (وهنا قرأ لي نصاً من مذكراته، عندما كان يافعاً في القرية، وفيه هذا الشعور.. أي الإحساس بالقرف من ذاته). عدم الثقة بالنفس، والشعور بالدونية يمكن أن يتحولا إلى مشكلة. لم يسبق أن مرَّ عليّ يوم أو لحظة شعرت فيها أني إنسان هام. وأظن أن هناك حاجزاً رقيقاً جداً يفصل بين الإنشغال بالأنا والشعور المتضخم بالأنا. لذلك من حق الآخر أن يخلط

بين الأمرين. وأن يظن أن هناك مبالغة بالإهتمام بـ «الذات» أو بالإحساس بالأهمية أو بالأنا. في حين أن الانشغال الدائم بالذات، قد يكون شكلاً من أشكال توتره الداخلي، لأن الأمر كذلك، ولأني عجزت، على الأقل نسبياً، عن التغلب فعلياً على هذه التناقضات الداخلية. وفي هذه الحالة قد تكون الكتابة تجميداً للتوتر الداخلي أو تجاوزاً له.

ماري : لا أفهم لماذا تورد هذا التبرير.. ليس هناك قالب أو شيء مفروض على الكاتب، أو على أي إنسان. أظنك وصلت في حياتك إلى ما تريد!. لماذا تزعجك هذه الجملة وتشغلك بهذا الشكل (المقصود الجملة حول الأقنعة)؟. أنا أرى أنك قمت بمحاولة هامة على مستوى البحث في الذات، وما عرفته حتى من دفاتر مذكراتك، ومن كتاباتك الأخيرة، خير مثال على ذلك.

سعد الله : نعم، ولكن إذا كان الواحد منا في سن العشرين، يكتب دفتراً من مئات الصفحات في البحث عن الشفافية والنظافة والنقاء الداخلي، وما زال وهو في سن الخامسة والخمسين يفعل الشيء ذاته، ويبحث عن النقاء الداخلي، فإن ذلك يعني أنه لم يتقدم كثيراً وأنه ما زال يحمل توقه إلى الشفافية كنقص أو تقصير.

ماري : في رأيي... الوصول إلى الشفافية والنقاء هو أمر مختلف تماماً.. فالواحد منا لا يتواصل أبداً إلى تخطي ذاته، وليس هذا هو المطلوب. ولكن أظن أن أهمية هذا النوع من التساؤل. إنما يكمن في البحث وليس في النتيجة. مجرد البحث والقبول بضرورة الحاجة إلى المراجعة هو في حد ذاته أمر هام. إني أقول ذلك مضطرة، لأن هناك شيئاً غير واضح بيننا. وأرجو أن تكون ملاحظتي (العابرة) قد توضحت الآن...

سعد الله : نعم توضحت.

ماري : على كل أنت في هذه الحوارات لم تضع أقنعة أليس كذلك؟

سعد الله : أنا متيقن أن ما أحاول البوح به ليس فيه أي خداع، وهو محاولة لقول كل ما أفكر به بصدق كبير. في هذه الحوارات أنا أقدّم أقصى ما أراه في داخلي حتى بما يحمله من شر كامن...

ماري : هذا الحوار اتخذ شكل البحث في مسار وتطور شخصيتك وعلاقتها بالكتابة. والمفترض أني من خلال هذا الحوار سأستخلص بعض الأفكار، لأتمكن من صياغة نص ما. أليس هذا ما وصلنا إليه؟.

سعد الله : تعودين وتسألين من جديد : لماذا تقول هذا الكلام لي؟ أو لماذا تقوم بهذا البوح لي أنا بالذات؟ أجيبك : لأنك قد أثرت أسئلة جوهرية، لم يسبق من قبل أن تعرضت لها، أو وُجهت بها، لأن قلة من الناس ترى الأدب بهذه الطريقة.

وهنا أريد أن أسأل : ما موقف كل فرد منا في مواجهة هذا الوضع (الذات / الأقنعة)؟ هل يتجمد أو يتجاهل أو يواجه !؟.

ماري : في مرحلة ما، لا بد له من أن يرى وأن يكتشف، ومن ثم يبدأ المواجهة مع ذاته.

هذا في حال توفر الوعي – وفي ما قرأته لي من المذكرات، وخاصة في المراحل المبكرة، ألاحظ أنك كنت قد بدأت تحاول وعي الأشياء بشكل مبكر. وأنت الآن تتلمسها وتراها، وهذا الشعور هو الوعي بحد ذاته.

سعد الله : هذا الموضوع يشغلني، حاولت أن أعود للكتّاب الذين أعجبت بهم، لأرى كيف يكتبون، ولأعرف شيئاً عن حياتهم. تعرفت على «جان جينيه»، وتابعت حياة «ديستويفسكي»، الذي أحبه كثيراً، وحاولت قراءته في ضوء حياته. وأظن أن كتابته كانت محاولة تجاوز أو استكمال، لما عجز عن استكماله في داخله، كإنسان.

ماري : لا بد هنا من ملاحظة أن المثالين اللذين أعطيتهما، جينيه أو ديستويفسكي، هما لكاتبين اختارا أن يقولا ما يريدان قوله دون مواربة. من هذه الزاوية، المشكلة في كتابتك أنت، هي أنك لم تقم بالخيار نفسه، بل قررت وبسرعة، ومنذ البدايات، أن تكتب وأن تركز على الهم العام. أدخلت على عالمك المسرحي، وبصورة مباشرة، الأيديولوجيا والحدث السياسي. وأعطيتهما، في فترة من الفترات، موقع الصدارة حد أنك همشت ودفعت إلى زاوية خلفية كل الأمور الشخصية والذاتية.

سعد الله : تتحدثين عن العودة إلى الأيديولوجيا كعملية مواربة...؟ ولكن، رغم ذلك، كان لا بد لبعض هذه الأمور أن تخرج بشكل أو بآخر...

ماري : هذا أكيد، وربما طرحناه فيما بعد... هناك بعض من الأمور الشخصية موجودة في النصوص الأولى بشكل غير مباشر.

ولكني لا أعرف ما هو المطلوب الآن.

بالنسبة لمسرحية «ملحمة السراب»، التي كانت تحتمل وقفة تأمل قبل النشر (خاصة وأنك عبرت أكثر من مرة عن أنك غير راضٍ تماماً عن النص. لا أعرف لماذا تستعجل بالتخلص من النص فور كتابته!). يومها توقّفنا عند بعض الملاحظات حول النص. ما رأيك أن نناقشها جدياً في جلسة خاصة ضمن سياق الكلام عن إشكالية الخير والشر؟

سعد الله : لم لا...

٩/١١/١٩٩٥ صباحاً.

الحوار كما تقرر هو «الإبداع وعملية الكتابة»

في البداية سألني سعد الله عن رأيي في القصص القصيرة التي سبق له أن نشرها في الستينات في الصحف المحلية. ومن بين المجموعة كانت قصة «الذبابة الجائعة»، وهي واحدة من نصين سرديين قصيرين كان قد أعطاني إياهما للقراءة، بعد نص «الأجداد» و «عينان»، وسينشر كل هذه النصوص السردية التي تنتمي لفترة البدايات، فيما بعد، في كتاب عن «الذاكرة والموت».. وأظنه كان يريد رأياً في هذا النمط من الكتابة.

في هذه المرحلة كانت النقاشات بيننا، تدور حول كتابة «الأنا»، أناه، حاجته لمثل هذا النوع من الكتابة في هذه المرحلة، مدى تمسكه بكتابة المسرح الذي يخفي أنا الكاتب وراء الشخصيات... والحقيقة أني اكتشفت، من خلال هذه الحوارات، أن سعد الله ونوس، الكاتب المسرحي، لم يتوقف يوماً خلال حياته عن كتابة النص المختلف، وأقصد هنا النص «السردي»، من الخاطرة إلى القصة القصيرة والمذكرات، إلى تدوين الملاحظات والتعليقات. لكنه غالباً ما تعامل مع نصه السردي هذا وكأنه «حيِّزُه الخاص» الذي يتوجه به لنفسه أكثر من توجهه للآخرين أو للقارئ.

هذا النوع من النصوص، ورغم ما يحمله من بعد رمزي، يسمح له في أحيان كثيرة، بالتعبير بشكل أوضح عن «الأنا». وأكاد أستطرد لأقول إن البعد السردي دخل مسرحه عندما قرر أن يتحرر من أقنعته نوعاً ما، وأن يعبر بعض الشيء عن هواجسه الكثيرة في المرحلة الأخيرة من كتابته.

عودة إلى النص وعنوانه «الذبابة الجائعة» كما ورد يومها في قصاصة الصحيفة (سيجري عليه فيما بعد تعديلات بسيطة).

«كان الوقت ظهراً.. وألوان الغرفة النظيفة تلتمع رغم انسدال الستائر ببريق هادئ، يعطي إحساساً ممتعاً بالنظافة.

ولم يكن ذلك هو إحساس الذبابة الصغيرة، التي تتقافز على طلاء السقف الأشهب بانزعاج وضيق..(لقد ولدت منذ يوم واحد فقط، ولم تتعلم بعد أي شيء عن تلك التراكمات الغامضة التي تزحم عينيها).

كانت وحيدة... كانت جائعة... وشيء غامض قاس يُحَرِّك في صميمها حزناً يمتزج بالدهشة الحائرة. وطنَّت، كما لو أنها تستغيث ثم راحت تهوم، فيما أحاسيسها المكتئبة تنمو، وتحتد.

كانت الغرفة واسعة كالعالم... وما من ذبابة أخرى تلوح على المدى البعيد... ولحظتها كان بوسعها أن تهتف ملء جوارحها صادقة :

– « إني جائعة.. وحزينة ».. ولكن حتى لو صرخت فمن الذي كان سيسمعها..؟!

حطّت على منتصف الجدار المقابل لباب يلتحم بإطاره، ثم شرعت تنزلق بحركة مضطربة، يفضحها تبعثر عينيها الصغيرتين اللامعتين. (لقد ولدت منذ يوم واحد، وكان مشروعاً أن تزود ببعض الإيضاحات الأولية عن العالم الذي ستحيا فيه. وأحد لم يفعل).

قادتها أرجلها المتقافزة إلى حافة سرير واسع، وطويل... حينئذ أبصرت كتلة حمراء ذات إطار أسود، ونفذت إلى خطمها رائحة شهوانية مبهمة... فاندفعت على الفور كأن صوتاً حبيباً يناديها.

خيمت على سطح، حيث شملتها هبة من تلك الرائحة أكثف وأشد تركيزاً. (ولم تكن أمها ـ التي لم تعد تعرفها الآن ـ قد علمتها شيئاً عن هذه الروائح وأخطارها..) ولذا غرزت خرطومها بذهول في السطح اللين الذي تخيم عليه متلذذة بطعم دهني سلس. لكن، فجأة، تطوَّح نحوها جسم هائل، فقفزت إلى حافة السرير مرتعدة دون أن تدرك شيئاً البتة. وكان النداء الغامض

أقوى منها، فانهمرت ثانية على نفس البقعة، وأنشبت خرطومها. اندفع الجسم الهائل مرة أخرى تصحبه أصوات ضخمة راعدة. وبينما كانت تطير، وكل أعضائها الصغيرة ترتجف، كان السرير يئن وجسم ينهض.

تلبثت الذبابة الصغيرة التي ولدت منذ يوم واحد فقط، على الحائط القريب من السرير لاهثة... منذهلة. كان كل شيء عجيباً ومدهشاً في نفس الوقت. وإلى حزنها انضافت رعدة رعب. وما مرت لحظات حتى فرقع إلى جوارها صوت زاعق، ولمحت كما الحلم العابر شيئاً يصطدم بالحائط. ازداد لهاثها وهي تقف على الجدار الثاني حذرة، واشتد وجيب قلبها، في حين أخذت الدهشة تزداد حولها التفافاً. ولم يكن في ذهنها ما هو واضح عندما شعرت فجأة، أن رأسها يتفجر ويتطاير.. وأن اسوداداً كثيفاً يهبط كالستار. وسقطت على الأرض، ولم تكن قد عرفت شيئاً.

تأوه السرير ثانية، ثم سكن كل شيء، وما زالت الألوان النظيفة تلتمع ببريق هادئ».

لم تلفت هذه الحكاية نظري بشكل خاص، أو لنقل لم تعجبني بقدر النصوص الأخرى التي كان قد طلب مني أن أقرأها (المشاجرة) أو سجلها تسجيلاً بصوته (الأجداد).. أما سعد الله فقد قال إنه أحب هذا النص كثيراً بعد أن كتبه. فسألته أن يشرح لي ما يستهويه فيه وما أراد قوله عبره... فإذا به يقول فوراً...

«قصة الذبابة هي قصة كائن حي جاء إلى هذا العالم وغادره دون أن يعرف لماذا وجد أصلاً ولماذا رحل عنه». ثم أضاف إن فكرة الوجود على هذا الشكل وكذلك فكرة عبور الحياة ومغادرتها وكأنها طريق أو قدر نمر به، نعيشه دون أن نعي سبباً أو معنى لوجودنا، هو موضوع لطالما أرّقه في شبابه. لهذا فقصة الذبابة هذه تعنيه بشكل كبير. وأخذ يشرح هذا البعد الوجودي الكامن في الفكرة، لن أقول إني أحببت الذباب بعد هذا التفسير، ولكني فهمت معنى الكتابة عنه.

لاحظت بعد ذلك مراراً اهتمامه بالذباب واستخدامه له في قصصه ونصوصه. وعندما سألته عن معنى استخدام الذبابة في النص، ذكّرني أنه، في الريف حيث عاش طفولته ومراحل من شبابه، كان الذباب يشكل وجوداً حياً ومستمراً ملازماً للحياة اليومية. «كان الحاضر / الموجود الذي لا نعي وجوده إلا كعامل ازعاج، ولكنه في الحقيقة وجود يوازي وجودنا بشكل كامل، فلماذا لا نتبنى وجهة نظره من وقت لآخر؟».

ماري : الموضوع الذي أريد أن نعالجه اليوم هو آلية الكتابة. طالما أنك الآن تكتب مسرحية جديدة («ملحمة السراب»، لم أكن أعرف عنوانها ولا موضوعها الكامل بعد. كان يذكر من حين لآخر فكرة الشر ونص فاوست). أحب أن أسأل عن آلية الكتابة...

سؤالي الأول : ما هو العامل الأول الأساسي في عملية الكتابة لديك؟ هل هي الفكرة؟ بمعنى أن الفكرة هي التي تشكل الدافع للكتابة، وتأتي الصيغة التي تأخذها هذه الكتابة كنتيجة، أم أنك تبدأ في ابتكار عالم روائي يفرض عليك توجهاً ما ؟ أم أن العمليتين تتبلوران معاً، وفي آن واحد؟.

سعد الله : أتمنى أن توضحي أكثر...

ماري : أنت تكتب لتقول شيئاً ما، فأنت تستخدم الكتابة لتعبر عن فكرة ما تشغلك، هذا واضح في مسرحياتك، ولكي تحقق ذلك تلجأ إلى صياغة عالم متخيل تبتكره وتعبر عنه. وقد يماثل هذا العالم الواقع المعاش أو يقترب منه. إنك تصوغ هذا العالم عبر الحكاية التي ترويها المسرحية. ولأنك في النهاية توجه ما تكتبه إلى متلق ما، إلى أناس من عالمك ومن واقعك، فإن كتابتك، ومهما كانت طبيعتها، ترتكز بشكل ما على الواقع، وتتوجه إليه. أريد أن تشرح لي ومن خلال تجربة الكتابة التي تعيشها الآن، هذه العلاقة بين «الفكر» أو الهاجس الفكري وبين تصوير عالم متخيل هو عالم روائي، أيهما يعنيك أكثر؟ وما العلاقة بينهما؟

سعد الله : المجانسة بين الفكرة والعالم الروائي هي شيء أساسي، ولا أعرف إذا كان يمكن للواحد منا أن يتخيل أو يكتب عالماً روائياً دون فكرة.

أنا أبدأ بالحكاية. أنطلق من حالة أو حدوتة صغيرة أجد فيها شيئاً ما يشدني.. بالنسبة لي يجب أن تكون هذه الحدوتة ساحرة بشكل كبير، لأنها هي التي ستتيح لي عند المعالجة، امكانيات واسعة لعمل الخيال، وتنمية المواقف وبلورة الأفكار.

ماري : في مسرحية مثل «الاغتصاب».. هل كانت الحكاية هي المحرك الأول؟ لا بد أنك في هذه الحالة انطلقت من الفكرة التي تريد طرحها...

سعد الله : لا ... حتى مسرحية «الاغتصاب» انبثقت من حكاية، (المسرحية كانت في البداية مشروع إعداد نص لبايخو) شدتني الحكاية، وجدت أنها يمكن أن تشكل أرضية لتأملي الشخصي حول قضية الصراع العربي الإسرائيلي. في مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» بدأت كما سبق وقلت لك بحكاية، حدوته صغيرة استوقفتني، وجدت فيها مغزىً فكرياً شدني، فعملت خلال فترة طويلة على بلورتها وبنائها في ذهني. عندما قرأت الحدوتة التي يسردها البارودي في مذكراته، خطرت لي فكرة معالجة اللعبة السياسية، وكيف تُستخدم مفاهيم التضامن والمحبة كستار إيديولوجي لإخفاء المطامع الخاصة. ولكن فكرتي أخذت تتمحور وتتطور عبر مراحل من التأمل، ثم بدأت تتبلور وتأخذ شكلها النهائي عبر المعالجة وابتكار الشكل المسرحي. ففي المعالجة تحولت الحكاية الصغيرة التي وجدتها في كتابات فخري البارودي إلى حكاية جديدة هي حكايتي.

ماري : هل يمكن أن تتعمق أكثر في الإجابة حول الحكاية؟ لماذا الحكاية؟

سعد الله : سأوضح؛ ما أعنيه بالحكاية، ليس القصة بالذات، بل الموقف أو الحدث، أو المفارقة. إنها الشرارة التي تثير هواجسي الفكرية، وتحرض الخيال على إعادة البناء أو التلاعب به، وفق الرؤية الفنية التي تشغلني. فالحكاية بهذا المعنى هي إضاءة فريدة وفردية. أحياناً تكشف لي آلية اجتماعية نموذجية، وأحياناً تتقاطع مع مشكلة فكرية تشغلني. وإذا عدت إلى حدوتة البارودي، فقد كشفت لي في البداية، كما ذكرت سابقاً،

آلية الإستخدام الإيديولوجي الإنتهازي للقيم الأخلاقية. كيف يتم إخفاء المطامع السياسية وراء عموميات أخلاقية واجتماعية.. في البداية ها ما كشفته الشرارة، ولكن لم يبق من هذا الجانب، في النص كما كُتِب، إلاّ ظلالاً عابرة وبهذا المعنى فإني أجد ملاحظتك الأساسية حول تطور الكتابة صحيحةً.

ماري : ما ذكرته عن كتابة مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» يبيّن أن الفكرة هي الأساس.

سعد الله : الفكرة لاحقة، وهي تتوضح عبر شرارة الحكاية.

ماري : لماذا، ما الذي شدك في هذه الحكاية؟

سعد الله : هذا هو الشيء الغامض.. يمكن دهاء المفتي، وهناك الآلية الإيديولوجية، التي تخفي الشراهة والفساد خلف ستار زاه من المحبة والغيرة الوطنية. هذه الآلية التي يقدمها فخري البارودي على شكل حكاية لطًيفة ومثيرة. إذن في البداية هناك حكاية جذابة، وهناك شخصية غنية ضمن هذه الحكاية. بعد ذلك أخذت حكايتي تتكون وتتشكل على نار هادئة، وتتغير في سياقات فكرية مختلفة ومتباينة، حتى استقرت على الرؤية الفكرية الأخيرة. وأؤكد لك أنها لم تكن كذلك في البداية. حين بدأت الكتابة، لم يكن كل شيء واضحاً في رأسي. كان لديّ احساس أولي، احساس صاحب الناس وهي تمضي من نقيض إلى نقيض، وفي المسرحية خطوط (مثل خط عفصة وقد ذكرت لك كيف التمعت في ذهني فجأة فكرة طرح شذوذه) لم تكن واردة بذهني على الإطلاق في البداية، أنا أغرقك بالتفاصيل؟.

ماري : بالعكس التفاصيل ضرورية لأنها تشرح الآلية التي أستفسر عنها. إذن ليس هناك عالم روائي جاهز ومتبلور يشكل هاجس الكاتب...

سعد الله : بالعكس، أو على الأقل هذا إحساسي بنفسي، إني من أكثر الكتاب حرصاً على عدم الانطلاق من فكرة جاهزة، وعندي نفور خاص من المسرح الذي يُكتب ليبرهن عن قضية Theatre a these مثل مسرح سارتر الفلسفي ومسرح غابريل مارسيل الفيلسوف المسيحي المعارض لسارتر.

ماري : والذي يقابله في المسرح العربي ما سمي بالمسرح الملتزم، والذي ساد وشكّل سمة المسرح العربي في الستينات بشكل عام.

سعد الله : لقد حاولت أن أشرح الآلية التي أنتهجها في الكتابة، لكي أوضح أني لا أنطلق من فكرة جاهزة في البداية. وأني أتحاشى، قدر الإمكان، أن ألوي عنق العمل لكي يبرهن على فكرة جاهزة، وسأعود إلى شرح آلية الكتابة لديَّ من خلال مثال آخر، يوماً ما أثارتني حكاية أبو الحسن المغفل في «ألف ليلة وليلة»، ثم أثارت اهتمامي أكثر عندما قرأت عمل مارون النقاش المبني على هذه الحكاية، أدرجتها ضمن مشاريعي، ولم أكن أعرف فعلياً ماذا سأفعل بها! في تلك الفترة بالذات كان قد أثار نفوري وحفيظتي، في

المسرح العربي، ظهور عدد كبير من المسرحيات التي تدّعي نقد الواقع السياسي، ولكنها تُحمّل مسؤولية الأخطاء في هذا الواقع للحاشية، وتبرئ السلطان موكدة أنه لو علم بما يجري لأصلح الواقع فوراً، وأزال كل ظلم يتعرض له الناس. وكنت أعتبر أن هذه المسرحيات مضللة من جهة وغير جذرية ومبنية على قصور في فهم آليات النظام السياسي من جهة أخرى. كنت أريد أن أنقد هذا الموقف. فإما أن نبين أن الملك، الذي لا يعرف ماذا تصنع حاشيته، لا يستحق أن يكون ملكاً، وإمّا، وهذا هو الأصح، أن نكشف بنية النظام الذي تكون فيه الحاشية، هي نظام الحكم. حتى لحظة البدء في كتابة نص المسرحية، وبعد أن كوّنت توزيع المشاهد والعناوين الأولية لها، كنت ما أزال أميل إلى المحافظة على سياق الحكاية الأصلية. أي أن يعود الملك الأصلي إلى الحكم في النهاية، بعد أن تتم تعرية الملك والحاشية معاً. في تلك الفترة كنت مدعواً إلى الكويت لحضور حفل افتتاح مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر»، وكانت هذه أول مرة أزور فيها دولة من دول الخليج. في الليلة الأولى هناك وكعادتي حين أسافر، انتابتني حالة من الأرق ولم أستطع النوم طوال الليل. عند الفجر وقفت خلف النافذة، ورحت أتأمل المشاهد التي أطل عليها. فرأيت عمالاً هنوداً، كانوا نائمين في العراء، وقد استيقظوا الآن وبدأوا يستعدون للإنطلاق بحثاً عن العمل، لماذا وكيف؟ لا أعرف فجأة وجدت نفسي وراء الطاولة، أكتب مشهداً مسرحياً، لم أكن أعرف، أو لم أكن متأكداً من أني سأدخله ضمن مسرحية «الملك هو الملك» التي كنت أعمل عليها. كان مشهداً عن التنكُّر... وفيه تكون الرعية محكومة بالتنكُّر. انطلاقاً من هذا المشهد انتظمت المسرحية كلها فيما بعد، على أساس تحليل نظام الحكم، وومضت في ذهني فكرة هي كالرؤيا «إن ذلك الأهبل الذي قادته دعابة إلى العرش، سيبقى هو الملك، ولا عودة إلى الوراء ليسترجع الملك الأصلي مكانه».

ماري : إذن البداية دائماً مزيج من حكاية صغيرة أو موقف أو شخصية، ولكن الفكرة هي التي تشكل هاجسك، وعندها تبدأ الكتابة، وعبر آلية هي مزيج من تطوير وبناء نسيج الحكاية والفكرة معاً. هذا ما أستنتجه من كلامك، ولكن على مدى هذه السنوات الطويلة التي كتبت فيها ألم تتغير هذه الآلية؟ ألم تكن هناك فروقات بين كتابة وأخرى؟.

سعد الله : كنت دائماً أضع تخطيطات أولى وأحياناً أكتب مشاهد متفرقة. وكانت هذه المواد الجاهزة تتحول دوماً إلى عبء يُربك عملي بدلاً من أن يسهله. مثلاً الآن في مسرحيتي الجديدة (ستكون ملحمة السراب)، خططت ومنذ بداية الكتابة، أن المسرحية يجب أن تتضمن في الجزء الأخير مشهداً يتضمن نقاشاً فكرياً معمقاً حول الأحداث التي مرت في سياق النص، وظلت هذه الفكرة مستقرة في ذهني طوال الفترة التي كنت أعمل فيها على هذه المسرحية، قبل ساعة من الآن كنت أفكر بالعمل، واكتشفت أن هذا المشهد مستحيل، وغير مقنع فنياً ثم انبثق في ذهني مشهد بديل، فيه شيء من فكرة المشهد السابق، ولكن في صياغة أسلوبية مختلفة. هناك عملية خلق مستمرة تتم أثناء الكتابة.

ماري : لا يمكن أن تكون قد استوحيت موضوعات مسرحياتك كلها من قراءاتك، هناك مواضيع تأتي من الحياة / الواقع مباشرة أليس كذلك؟

سعد الله : طبعاً... أنا ككاتب لديّ رؤيتي للحياة، وأنا طبعاً أراقب ما يحصل يومياً وأحياناً لا أريد أن أبرهن عن شيء محدد عبر الكتابة، وإنما أريد أن أعبر عن رؤيتي هذه. تكلمنا كثيراً عن اللعب، واللعب بالمفهوم المسرحي هو وسيلة من وسائل تعرية الواقع. مثلاً بالنسبة لفكرة مسرحية «المقهى الزجاجي» أتذكر أني كنت لفترة أنظر إلى الناس في مقهى الهافانا في دمشق، وكانوا دوماً هم ذاتهم، في الوضعية نفسها... وقد عبرت عن هذا الإحساس بالتكرار في بناء المسرحية.

في عامي ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥، عندما أقمت في دمشق لأول مرة، وبدأت أتعرف على الأوساط الثقافية فيها، التقيت بشخص «منفاخ» بشكل غير معقول، لا نكاد نفتح موضوع نقاش إلا ويتلقفه ويحوّله إلى «أنا» كان يكرر «برأيي» و «أنا».. عبر مراقبة هذا الشخص بدأت تتكون لديّ صورة، وشعرت يومها أن شخصاً مثل هذا، لا يمكن أن يكشفه إلا شخص آخر خبيث وسليط اللسان، فيه شيء من الإستخفاف. من هنا ظهرت فكرة مسرحية «لعبة الدبابيس». نمت الفكرة قليلاً وتطورت وأصبحت مسرحية.

هذه النماذج الإنسانية يمكن أن تكون وجوهاً اجتماعية أو نماذج سياسية، أو صورة لنوع من القيادات. هناك نوع من الناس يعيش على حساب التصفيق لهؤلاء، وهم يجبرون هذا البهلوان على تنفيس المنفاخ الآخر الذي سبقه وهكذا دواليك. وهم سعداء بهذا الوضع. وبهذا المعنى فإن «لعبة الدبابيس» تعود وتتكرر في «الملك هو الملك».

ماري : لنعد إلى الموضوع الذي لم نستكمله بشكل كافٍ، وإنما تعرضنا له بشكل سريع، وهو موضوع الصنعة في الكتابة..

سعد الله : سأطرح الموضوع عبر مثال، قرأت رواية الأمريكي جون هوكس L’homme aux louves «رجل الذئبات» التي أعرتني إياها. (بترجمتها الفرنسية) أعجبتني بشكل أني تمنيت أن أكون كاتبها. فعلى الرغم من الطابع الفنتازي المذهل للرواية، فإننا نشعر أن هناك خلف الفانتازيا، عملية ضبط فنية وترتيب منهجي لظهور الوقائع. إنها تظهر على شكل تلميح في البداية، أو إشارة عجولة، ثم تعود وتظهر بعد ذلك على وجه أكمل حتى تتوضح تماماً في النهاية... هناك قدرة إبداعية هائلة عند هذا الكاتب.

ماري : لكنه ورغم الصنعة الواضحة، يترك للقارئ مهمة الإكتشاف والتأويل، بمعنى أنه يترك حيزاً خاصاً للقارئ في الرواية.. كيف كتب هوكس روايته هذه؟

سعد الله : الصنعة ظاهرة، وهناك قدرة فنية تجعل المتلقي، هو أيضاً، ومع الشخصية، يكتشف أغوار هذا النموذج وخصوصية حالته في اللحظة التي تتعرف فيها الشخصية على ما يحدث، وعلى نفسها.

ماري : كيف تُعرّف هذه الكتابة؟

سعد الله : كتابة واعية وهي عبارة عن نسيج محكم. لا بد أنه انطلق من فكرة مسبقة... ربما لم يكن يعرف كل شيء منذ البداية، ولكنه كان يعرف إلى أين سيصل.

ماري : بالتأكيد.. إلا أنه يجعل الأمر لا يبدو كذلك، وهذه براعة فنية. أنا لا أعرف إذا كان يتكلم عن نفسه. أو يعبّر عن هواجسه في الرواية، أم يطرح حالة يعرفها بشكل جيد؟ أم أن الأمر كله اختلاق كامل؟.

سعد الله : بغض النظر...

ماري : في حالة «هوكس» نستنتج بأنه ينطلق من فكرة مسبقة، ولكن براعته الفنية تجعل الأمر لا يبدو كذلك، وهذا هو الجانب الذي كنت أسأل عنه عندما وجهت لك السؤال في البداية.. لنعد إلى أسلوب كتابتك.. أنا لا أتصور أن الأمور تجري تماماً كما تطرحها. إذا عدنا للبدايات، أي مسرحياتك الأولى. وعلى فكرة، إن دراسة المسرحيات الأولى لديك. أمر هام جداً لأنها تحمل نواة كل ما سيأتي لاحقاً... أعود إلى فكرتي... ربما كانت «المقهى الزجاجي» وغيرها، تنطلق من عالم ما تراقبه، ولكن لا بد في ما بعد أن تخلق عالمك الخاص الروائي والمتخيل، انطلاقاً من هذه المراقبة للواقع، لعلك تدخل في صميم هذا العالم وتعيشه. ومن ناحية أخرى، هناك أيضاً التأثيرات التي تدخل على الفكرة أثناء الكتابة... هذا كله واضح، ولكن من الواضح أيضاً، أن الفكرة هي المسيطرة على الصيرورة، حتى في النص النهائي.

سعد الله : هناك نقطتان أود أن أطرحهما : أولاً أنا لا أتخيل أن هناك كاتباً يمكن أن يكتب دون فكرة مسبقة في ذهنه. ولكن شرط أن نعطي الفكرة المسبقة دلالات واسعة، وأكثر هذه الدلالات فقراً هي أن تكون هناك أطروحة يبني الكاتب عمله للبرهنة عليها. وفي هذه الحالة فإننا إزاء مسرح الأطروحة كما تجلت عند «غابرييل مارسيل» الوجودي المسيحي، أو الرواية الأخلاقية كما عُرفت في القرن التاسع عشر. إن الفكرة المسبقة حين تتسع لتضم هواجس الكاتب ومخاوفه والأفكار المتسلطة عليه، ورؤيته للعالم والإنسان، فإننا نعود في هذه الحالة إلى الوضعية الخصبة والرحبة، التي تجعل حياة الكاتب توقعاً متواصلاً لهذه اللحظة المذهلة، التي تتقاطع فيها شرارة خارجية مع بعض أفكار الكاتب وهواجسه، فتتشكل الخميرة الأولى للعمل القادم. والشرارة ليست مهمة بذاتها، كما قلت سابقاً، وإنما بما تضيئه من مشاغلي الداخلية.

أما النقطة الثانية فهي أني أحاول عبر ما سمّيته الحدوتة، أن أحافظ على مرجعية تساعد المتلقي على قراءة العمل، وتعميم ما ينطوي عليه من هواجس ومخاوف ذاتية. نعم إني أخلق عالماً روائياً ومتخيلاً في «المقهى الزجاجي» وسواها، لكن هذا العمل الروائي والمتخيل يتكئ على عالم واقعي، يجعل التواصل بين القارئ وهذا العمل ممكناً، ولعله يضاعف إحساسه بالهواجس التي تشغل الكاتب. وفي النهاية ما فائدة أن نقدم هواجسنا ووساوسنا إذا لم تكن هناك جسور فنية تساعد القارئ على التماهي والتعاطف والفهم.

عندما غمرتنا ترجمات النصوص الروائية لكتّاب أمريكا اللاتينية وتحولت الفانتازيا إلى شبه موضة، حاول أن يتسربل بها عدد من الكتّاب العرب، كان من السهل أن نكتشف عندها، عبر هذه الأعمال، أن هذا التخيل وهذه الغرائبية مصطنعان، لا ينبعان من سياق الكاتب والموضوع والبيئة، كما هو الأمر عند كتاب أمريكا اللاتينية.

ماري : بغض النظر عن هذا الجانب، فأنا أطرح موضوع الصنعة ثم موضوع العلاقة مع الواقع، وأطرح إشكالية العلاقة مع الواقع لأنها تهمني وتشغلني شخصياً، في هذه الفترة، على المستوى النقدي، لهذا فإني أسألك وبشكل محدد ومن منظور هذه العلاقة مع الواقع: كيف تتحول أحياناً الموضوعات التي تطرحها إلى ميلودراما، خاصة في ما يخص نهايات المسرحيات («يوم من زماننا» مثلاً)؟ هل هذا يتعلق بتكوينك أي برؤيتك للواقع وتحليلك له، أم أنه نابع من سبب آخر؟ هناك بعض المسرحيات التي تخرق التوقع في تطور الفعل الدرامي فيها، وفي خاتمتها. ففي حين نتوقع من الشخصيات ردود فعل أو سلوكاً من نوع معين... نفاجأ بما يحدث؟.

أشعر أني أدور وأعود دائماً لنفس السؤال. أنت تعرف أن عملي يتركز على النص وأني شخصياً أكوّن رؤيتي عن العمل عبر النص، ومنه أستكشف الواقع الذي يطرحه هذا النص بالتحديد، ولهذا أقول كل نص يحمل رؤية معينة للعالم والحياة. ولكن ماذا سيكون ردّ فعل الكاتب لو قيل له إن مسار الحدث في المسرحية يحمل رؤيته للحياة؟

سعد الله : لا أدري ما هو الحيز الذي تحتله الميلودراما في أعمالي. وبما أنك قد اكتشفت، بما لديك من أدوات نقدية في قراءة النص وتحليله، تحولات ميلودرامية أو مفاجئة في بعض مسرحياتي، فإنه يكون عليّ الإقرار بأن بعض أعمالي لم تنج من بعض المثالب أو العيوب. ولكن جوهر السؤال ينصب، كما فهمت على رؤيتي للواقع.

وأنا ككاتب لا شكّ أنّ لديَّ رؤيتي للحياة، ولديّ موقفي الخاص من الواقع، والآن أستطيع أن أقول لك، ودون تلعثم، أن ما يعنيني حين أكتب ليس البرهان على فكرة، وإنما استكشاف رؤيتي للحياة، وامتداداتها داخلي وفي الواقع.. إذا أردت أن أتعمق أكثر في هذه النقطة فسأطلعك على منظوري الخاص والحالي إلى الحياة والواقع.

ماري : ...

سعد الله : (نص معدّل في آب ١٩٩٦، بعد النكسة الصحية التي تعرض لها في تموز) أحس أن الحياة العامة والتي هي حياة كل يوم ما هي إلا صورة أو وجه للحياة، لو سألت أي إنسان سليم ومعافى: ما هي الحياة؟ فسيُعرف هذه الحياة بتوصيفها: يستيقظ الناس صباحاً، الإنسان العامل يذهب إلى عمله، المرأة التي لا تعمل تقوم بمهماتها البيتية.... تبدأ عمليات اجتماعية من أنواع ومستويات مختلفة ومتباينة ومتنوعة... لقاءات اجتماعية في العمل ولقاءات اجتماعية في البيوت.. النساء مع بعضهن من جهة، والرجال مع الرجال، من جهة أخرى. لقاءات في الشارع، مشاكل الشارع ومشاكل المواصلات..

هذه الحياة العامة هي الصورة ـ لا أريد استخدام كلمة السالب (نيغاتيف الصورة) لأنها ليست دقيقة ـ هي الصورة التخيلية Fictive المتخيلة تقريباً. الحياة الفعلية تتم، وتدور في دهاليز مظلمة وغامضة في دواخل الأفراد ثم في العلاقات أيضاً، التي تبدو غامضة وسرية أحياناً وغير مفهومة... بين هذه الدواخل هناك ارتباطات لها أسماؤها طبعاً.. الأسرة، الصداقة، العلاقة، القرابة، الجيرة، ولكن هذه كلها أسماء لعلاقات سرية وعميقة بين ما يستتر داخل كل فرد وبين المجتمع الذي يحيط به، ابتداءً من المجتمع الصغير إلى المجتمع الأكبر.

هذه الحياة، التي تتم في نصف العتمة وفي نصف الضوء، هي التي كانت تشكل الهاجس الأساسي والدافع، وتشكل في الوقت نفسه حوافز كل شخص للتمظهرات، التي يظهر فيها في العالم الخارجي. من هنا أعتقد أن هذه هي الحياة الحقيقية، هذه هي الحياة الفعلية التي غالباً لا يُكشف عنها، والتي نستبدل بها حياة مظهرية خيالية مليئة بالأكاذيب، وبالمظاهر. يعني، بشكل أو بآخر، إذا أردت أن أصل للشيء الفني وأطبق هذه الفكرة.. أنا أشعر اليوم، وقد أكون قد شعرت بذلك قبل سنة، ولكن بشكل أقل وضوحاً، أن الحياة كما تبدو في الظاهر هي مسرح، وغالباً هي مسرح تجاري.. مسرح استهلاكي.. فمهمة الفن أن يبحث عمّا هو عميق وحقيقي، لكي يدرجه في عمله الفني، في مسرحه. إن كتابة مسرح حقيقي، يلامس ما هو عميق في الإنسان يحتاج إلى إزاحة هذا المسرح التجاري الكبير الذي هو الحياة في المجتمع، وأن يغوص إلى الأعماق، إلى أعماق الفرد والجماعة، وأن يبحث في هذه الدهاليز السرية عن الإشارات الخفية عن الكلمات الصائبة والدقيقة، عن الرغبات الفعلية، عن عمق الأشياء عن الشهوات المغطاة والمخبأة والملتوية.. والوصول لها هو الفن.. أنا لست مبدعاً بهذه الملاحظة لأني أعتقد أن كتّاباً كثيرين اكتشفوها قبلي، ولكنهم أدرجوها في نطاق هجاء طبقي، وقالوا هذا نفاق.. أو قالوا «هذا نتاج المجتمع البرجوازي الزائف». وحتى من حاول أن يعمق الفكرة وأن يعطيها بعداً إنسانياً.. شخص مثل «هنري باربوس» في كتابه «الجحيم» أيضاً لم يستطع أن يخرج عن هذه الصيغة بأن اعتبر أن هذا الشيء موجود في هذا المجتمع، ولم يطرحه كسمة لكل المجتمعات الإنسانية.. الوجوديون اعتبروا هذا غياب الحياة، اعتبروا أن هذه الحياة الظاهرة هي نوع من الغياب، واعتبروا أن جذره الأساسي هو غياب الوعي، بما أنه ليس هناك وعي فالناس يعيشون حياتهم بالإتكاء على حياة الآخرين.. لا حياة خاصة للواحد منهم.. مثلاً صاحب المقهى في «الغثيان» حين يخلو المقهى يخلو رأسه تماماً.. بمعنى أن هناك كتّاباً لاحظوا هذه الملاحظة، ولكنهم لم يمضوا بها إلى حدودها القصوى..

ماري : هل هذه صفة الأدب وحده، فخارج نطاق الأدب، وفي الرسم مثلاً أظن أن الرسام أيضاً لا يستطيع إلا أن يبحث في عمق الحياة ليعطي عملاً يلامس الآخر في جوهره.

سعد الله : في هذا المجال هناك تعقيد.. فالرسام ليست مهمته القول، ولا يحاول

التواصل مع مشاهديه عبر الأفكار والمقولات. إن تواصل الرسام مع المشاهد، هو نوع من التماس الكهربائي يحصل دائماً، وبصورة فردية، حين يجد المشاهد في اللوحة، ما يلامس هاجساً أو ذكرى أو مذاقاً أو شوقاً. أما الكاتب، فميزته أو بؤسه في نفس الوقت أن المطلوب منه أن يقول ذاته، وأن يتجاوزها لقول ذوات الآخرين أيضاً، مطلوب منه أن يرسم لوحة واسعة للمجتمع. من هنا هو مطالب بأن يقول شيئاً ما، وأن يكشف حقائق مركبة يتداخل فيها الذاتي والموضوعي. في حين أن الرسام غير مطالب بأن يكون لديه أطروحة، أو أن يرسم موضوعات غائية قابلة للشرح والتعميم كأمثولات اجتماعية أو جمالية. وحين حدث ذلك، كما كان الأمر في الدول الإشتراكية، فقد انحط الرسم، وفقد الرسام خصوصيته وإلهامه الخاص. أما الكاتب فمطلوب منه بشكل أو بآخر أن يعبّر.

ماري : الرسام أيضاً يعبّر.. ربما كانت أداة التعبير مختلفة، ولكن برأيي ما قلته عن الأدب ينطبق تماماً على الفنون الأخرى، رغم اختلاف أدوات التعبير. كل تعبير فني (أو أدبي)، ومهما كان، عندما يطرح للآخرين يخرج عن نطاق الفرد ويصب في الجماعة يسري عليه ما ذكرت.

سعد الله : ولكن للأسف أن اللغة المكتوبة هي أداة التواصل الوحيدة الإصطلاحية التي لا يمكن الفرار منها. مهما تم تفجير اللغة يظل هناك أساس مشترك لمعنى الكلمات، وبالتالي مهما كان الكاتب ذاتياً ومعادياً لما هو اصطلاحي في اللغة وزاهداً في التواصل مع الآخرين، فإن كتابته لن تكون ذاتية... ـ أكثر من «فيليب سولرز» لن تكون هناك كتابة ذاتية، ولكن حتى سولرز ـ يعرف أنه يستعمل أداة هي في النهاية أرضيَّة مشتركة بينه وبين المجتمع.

ماري : ولكن يمكن أن نقول الشيء نفسه عن لغة الموسيقى أو الرسم أو النحت!.

سعد الله : لا .. أعتقد أن للرسم خصوصيته. والتجديدات الكبرى التي عرفها الرسم، إنما كانت في نقض كل ما هو اصطلاحي في الرسم؛ المحاكاة والمنظور والألوان. يستطيع الرسم أن يخرج عن اللغة الإصطلاحية. أينبغي هنا أن نعدد تجديدات الانطباعيين، أو أن نذكر أن فناناً مثل بيكاسو قد أوجد بمفرده، عالماً مبتكراً من الأشكال والألوان والرؤى، ينبغي أن يتدرب المشاهد عليها، كي يألفها، وينتظر مسها الكهربائي. لا شك أن لكل الفنون لغاتها وتعبيراتها، التي لا يمكن الإستغناء عنها، لفهم مرحلة من المراحل، إلا أن الأدب باعتباره لغة ومفاهيم وصوراً، فإن مسؤوليته أوضح وأكثر مباشرة. وحين ردّ جان بول سارتر على فرانسوا مورياك، في كتابه «ما الأدب» نحّى الرسم والنحت والموسيقا والفنون التشكيلية، وكذلك الشعر من سياق بحثه واعتبر أن لهذه الفنون التعبيرية خصوصيتها، وأن المفاهيم ليست أدواتها، ولذا فإننا لا نستطيع أن نطالبها بموقف ومسؤولية تجاه ما يدور في مجتمعها.

ماري : أظن أني دفعت بالحوار باتجاه ما ولم تستكمل فكرتك الأولى..

سعد الله : نعم، هناك نقطة ثانية.. بعد ما خرجت من المستشفى.. لا أعرف لماذا خطر

ببالي أن أعيد قراءة دفاتر يومياتي القديمة، وبذهني أن أقوم بعملية تصفية.. مع قراءة هذه الدفاتر اكتشفت إلى أي حد هي عميقة فرادة كل إنسان، واكتشفت أننا نعيش مع فكرة أنه ينبغي ترويض هذه الفرادة، وتأنيسها وتخفيف حدتها من أجل ما نسميه التكيف الإجتماعي.. وبعد ذلك اكتشفت فعلاً أني طوال حياتي كنت أعمل ضد فرادتي الخاصة، وأن عمليات التسوية التي كنت أحاولها كانت تتم على حسابي أنا، ولم تكن دائماً ناجحة.

لا أقول ذلك عن نفسي لأن أعتبر أني فرد خاص أو مختلف عن الآخرين، وإنما أقول ذلك لأني أعتقد أن كل فرد يمتاز بهذه الفرادة، التي تميزه والتي يمكن أن تكون منجماً من الثراء ومن الطرافة والجدة، ومع هذا ولكي يكسب رضى المجتمع، ولكي يكون له حيزه في مجتمعه، فإنه لا يفعل شيئاً سوى محاربة هذه الفرادة، واخفائها أو قمعها، أو تجاهلها. الآن أكتشف إلى أي حدّ هذا الشيء خطأ وإلى أيّ حدّ يفقدنا الكثير من إمكانيات الإبداع ومن إمكانيات الخلق وإمكانيات المبادرة، ويساعد على أن نكون مجرد أفراد مدجنين ومتشابهين ووسطيين، يعيشون في مستوى الوسط، وضمن السائد. وأنا أكتشف أيضاً أن المجتمع لا يسمح لفرادة الفرد أن تظهر... من المؤكد أن للمجتمع الحق بأن يدافع عن لحمته وعن استمراره وعن كينونته كمجتمع، ومن حقه أن يقول كفى عندما تصبح هذه الفرادة نوعاً من العدوان على وجود المجتمع، ولكن في الوقت نفسه فإن المجتمع الذي لا يسمح للفرد بأن يحاول أن يعيش فرادته وأن يدع هذه الفرادة تتفتح، ولا سيما حين لا تكون عدوانية أو شريرة أو .. فإنه يحكم على نفسه بالفقر، وبأن يظل متخلفاً، وبأن يظل عاجزاً عن الوصول إلى مرحلة المجتمع المدني الحي، المتجدد، المتعدد..

ماري : تطالب بهذه الفرادة للفنان..

سعد الله : لا، لكل البشر..

ماري : وما علاقة هذه الفكرة بالإبداع؟

سعد الله : لم أعد أحب فكرة مهمة ووظيفة الفن ولكي لا يكون هناك التباس.. أقول إنه من طبيعة الفن والأدب، لا بل إن جوهره يكمن في أن يبحث عن هذه الفرادة وينميها وأن يعمقها، لأنه عبر هذه الفرادة سيولد التعبير الجديد، عبر هذه الفرادة ستولد الكتابة الجديدة وسيولد الإبداع الجديد. ولن يكون تكراراً ونسخاً.. لو أخذت مثلاً الإنتاج الشعري العربي خلال العشرين سنة الأخيرة، لاستطعت، ودون أن ترتجف يدك على الإطلاق، أن ترمي ستين أو سبعين بالمئة من هذا الشعر على أنه تكرار ولا يقول شيئاً لم يُقل من قبل، وأن ترميه دون أن يخسر الشعر العربي شيئاً. ماذا يعني ذلك؟ بغض النظر عن الموهبة.. طبعاً الموهبة شيء مهم. ولكن برأيي أن هؤلاء الكتّاب أو الشعراء محوا أنفسهم بالإندماج بنماذج حافظت على فرادتها، أنا لا أستطيع أن أعيش فرادة محمود درويش ولا فرادة أدونيس، والكاتب يضيع فرادته عندما يحاول أن يعيش فرادة الآخر..

دمشق

مختارات
مختارات
مختارات

فرنسيس بونج

كلام في طور الولادة

في مسار تاريخ الأدب الفرنسي قليلون هم الذين ثوّروا هذا العصر. ويُعَدُّ من بين هؤلاء، إلى جانب پولان وميشو وليريس أو بلانشو، فرنسيس بونج الذي حفرت آثاره عميقاً في تربة الآداب الفرنسية قبل أن تنبثق ويَسْطع ضوؤها ليحتفي بالكلمة وبالعالم.

الغريب هو أن القطيعة الجذرية التي تقوم على أساسها نصوص بونج تتوازى مع الإندراج في خط يعرفه الرجل تماماً ويطالب به. ينتمي بونج المولود في مونبيليه سنة ١٨٩٩ إلى عائلة بروتستانتية عريقة في جنوب فرنسا. ما يكوّن إرثَه هو الأماكن والكتب في هذه المنطقة وهذه الثقافة. قراءة لوقراتيوس وهوراسيوس وتاقِيطُس والعبارات اللاتينية الموجزة على الأنصاب والصرامة الأخلاقية: هذه كلها من السمات التي ستطبع أسلوبه.

تنضاف إلى هذه المادة المحسوسة والذهنية سلسلة ثانية من الإنطباعات: كان عمره عشر سنين، عندما عُيِّن أبوه مدير وكالة بنكية في كن Caen، مسقط رأس ماليرب Malherbe، وقد جعل الطفل من أبي الكلاسيكية الفرنسية أولِ الدعاة إلى صفاء اللغة مَهْدَه الأصلي الثاني. هذا الإنتقال وهذا المسار سيدمجان أعمال فرانسيس بونج في تاريخ يقيم صلة وثيقة، متجاوزاً الرومنسيين، بالأبيقوريين القدامى، ماليرب، لافونتين، بودلير، لوتريامون، مالارميه. وسيترجم كتابُه من أجل ماليرب وسيكثّف هذا المَثَل الأعلى الوجودي: «ارتعاش الوتر المشدود، مُمَثِّل القول، العقل والرنينRaison et réson.»

يؤدي مثل هؤلاء المعلّمين ومثل هذا التكوين إلى موقف رفض شامل تجاه استخدام متدنٍّ للمجتمع واللغة الفرنسييْن. ويمثّل هذا الموقف أيضاً النتيجة الواضحة لاكتشاف نَضِج في المراهقة: «كان لأبي في مكتبته معجم Littré الذي مثّل بالنسبة إليّ قيمة كبيرة، فقد وجدت فيه عالماً آخر وهو عالم الألفاظ والكلمات، الكلمات الفرنسية بالطبع، عالم حقيقي بالنسبة إليّ وينتمي إلى العالم الخارجي، العالم المحسوس والعالم المادي بالنسبة إليّ مثل الطبيعة» ، هذا ما صرّح به في إحدى المحاورات الإذاعية مع فيليب سولرس سنة ١٩٦٧

مضيفاً : «أي أنني عندما أغوص في معجم ليتري، فلأن هذا المعجم يحوي بيانات طويلة حول تاريخ الكلمات والدلالات وكذلك حول الاشتقاقات (...)، سنرى انني لم أسع إلاّ إلى إعطاء اللغة الفرنسية هذه الكثافة وهذه المادية (...) التي تستمدها من أصولها القديمة جداً.» هذه التجارب والضرورات لا تتلاءم تماماً مع المستلزمات النثرية للمستقبل.

استكشاف متواصل

تمّ اختبار هذا البرنامج الطموح المختطّ في ما بعد، في ما قد لا تليق تسميته (لأن الأمر يبدو غير مناسب) بمسار مهني خاص برجل أدب. بعد ظهور النصوص الحميمية «اثنا عشر نصاً قصيراً» سنة ١٩٢٦، كان لا بدّ من الإنتظار حتى سنة ١٩٤٢ ليكتشف القراء عمله الأكثر شهرة: الرأي القبلي عن الأشياء. فهو لم يتخلّ عن الكتابة بل إن انتاجه استكشاف متواصل.

سنة ١٩٣١ يتزوّج بعد أن يُوظَّف في بريد هاشيت ويُطرَد سنة ١٩٣٧ من هذه المؤسسة التي يصفها بالسجن، نظراً لنشاطه السياسي (في الكنفدرالية العامة للشغل ثم في الحزب الشيوعي)؛ ولا تترك له مشاغله المنهكة كما يقر هو نفسه سوى عشرين دقيقة كل مساء للكتابة. وهذا ما يفسر قصر النصوص، كما لو أن الشيء لا يفرض عليه وحده بلاغةً معينة حسب براك Braque، بل الوقت أيضاً.

لبونج استكشاف آخر هو استكشاف كلام الآخرين، الكلام الإجتماعي الذي ينطق في كل فرد مستلب : «هكذا يصبح فن الصمود أمام الكلمات مفيداً، فن الإقتصار على ما نريد قوله، فن غصبها وإخضاعها. في الحصيلة يمثّل تأسيس بلاغة أو بالأحرى تعليم كل شخص فن تأسيس بلاغته الخاصة عملاً من أجل خلاص عام»، هذا ما كتبه في الثلاثينات في نصّ من نصوص نثرية ـ شعرية Proémes وهو يُعتبر في تلك الفترة قريباً من السرياليين دون أن ينخرط في حركتهم.

بصورة أدقّ، تشهد نصوص نثرية ـ شعرية على الجبهة الثالثة للصراع: خلخلة الأجناس وصهر النثر في الشعر. وهناك بعض الشهود البارزين على هذا النوع من المأساة الغامضة والعنيفة التي يعيشها بونج: جان بولان، جاك بريفيير، برنار غروتويزن ثم موريس بلانشو، ألبير كامو وسارتر خصوصاً الذي احتفى في دراسة متميزة بجدّة وطرافة الرأي القبلي عن الأشياء؛ هذه الدراسة المنشورة في ديسمبر ١٩٤٤ موجودة أيضاً في مواقف I.

مأساة البهجة

هل قلتُ «مأساة»، يمكن أن تكون العبارة مضلّلة. يتعلق الأمر بمأساة للإبتهاج: يجب أن يكون بوسعنا إعطاء كل القصائد هذا العنوان: «دوافع العيش السعيد.» لأن هذه السعادة النصيّة سعادة أنطولوجية مرتبطة بالوجود في العالم. في هذه الفترة عندما كان بونج صحفياً نشيطاً في المقاومة، تجذّر في التاريخ والمادة والكلمة في وقت واحد. ما يميّز المجموعة المؤسّسة الصادرة سنة ١٩٤٢ هو المنظور المادي المنقطع عن التجسيدية anthropomorphisme الذي تمثّل القاعدة في الأدب منذ قرون.

انقضى زمن وجهة النظر السنتمنتالية والفلسفية للإنسان كمركز في الإبداع! يتم تناول كلّ شيء بـ «أخذ الكلمات في الإعتبار» حسب الضرورات الفيزيقية والمعنوية التي يوحي بها أسلوبه في الوجود. إن الشيء هو المثير للعبارة التي تتعمّق عند رجوعها عبر مستوياتها الدلالية لتحيط بالشيء وتستنفده إن أمكن ذلك. هكذا تتم دراسة البرتقالة «بقدر ما أمكن من الرشاقة» ويفضي البحث حولها إلى «التعبير» عن نكهتها. يتم التعبير عن علاقة التبادل الليبيدي بين النص والشيء بشكل مدهش في بداية ثمرات التوت: «في الغابات الطّبوغرافية التي تكوّنها القصيدة على طريق لا يؤدي إلى خارج الأشياء ولا إلى الفكر، تشكّل بعضَ الثمرات كتلةٌ من الدوائر التي تملؤها قطرةُ حبر.»

هذا الحفْر في العمق الذي يسميه بونج الشيء ـ اللعبة objeu يدمج المعارف العلمية للعصر والطرافة والرقة في نظرة متيقظة. وفضلاً عن ذلك، يقيم بونج بداية من ١٩٤٤ علاقات صداقة مع رسّامين ونحّاتين مثل براك وبيكاسو وفورتييه وجياكوميتّي ودوبوفيه، كما يُغرم بأصحاب الأعمال الخاصة بالطبيعة الميتة مثل شاردان أو سيزان: فأعمالهم وكذلك شخوصهم «أشياء» تدخل في حقل كتابته. ويضم عمله: الورشة المعاصرة (١٩٧٧) أهم ما في هذا المجال.

مسار التقشّف

بعد أن أصبح بونج مشرفاً على الصفحة الأدبية في الأسبوعية الشيوعية Action بعد فترة التحرير (١٩٤٤)، غادر الحزب الشيوعي سنة ١٩٤٧ (قبل أن ينزع إلى الديغولية) وسيعرف صعوبات مالية فيشتغل في مجال التدريس لكسب القوت. تقشّف فني، تقشف اجتماعي، تقشف إتيكي. وسيذيع صيته عبر هذا المسار من التقشف. وقد ساهم في ذلك أنصار الرواية الجديدة، وقد فتنتهم «النظرة الغيرية» regard objectal وأعضاء مجموعة Tel quel، لإدراكهم للوحدة الثورية بين التطبيق والنظرية، والذين افتتحوا مجلتهم سنة ١٩٦٠ بنص التينة. بعد نصوص نثرية ـ شعرية (١٩٤٩) وحمّى التعبير (١٩٥٢)، تتطور آثاره الهامة خصوصاً بظهور المجلدات الثلاثة للمجموعة الكبرى (قيثارات، طرائق، أجزاء، ١٩٦١)، والمجموعة الضخمة: الجزء الأول (١٩٦٥) والمجموعة الجديدة والصابون (١٩٦٧) وقد صدرت كلها عن غاليمار.

في الخارج (في الولايات المتحدة خاصة)، كان لأعمال بونج إشعاع أكّدته الجوائز والترجمات (كالترجمة إلى الألمانية التي قام بها سنة ١٩٨١ بيتر هاندكه Handke واقتفت فرنسا الأثر بمنحه سنة ١٩٨١ الجائزة القومية الكبرى للشعر.

لشعرية بونج ميزة خاصة تثْبُت مبكراً وتنتشر في الطور الأخير من المسار: وتتمثل بالنسبة إليه كحرفيٍّ للكلمة في فتح ورشته وعَرْض أدواته ومسوداته وجهوده وسلسلة الأعمال والأيام التي تفضي إلى الأثر. وهكذا تسقط أسطورة الإلهام ويتضح الإصرار ولهفة الكتابة. هذه الكتابات وليدة الرغبة والإحتفاء التي توحّدنا بـ «جسد الحروف»، حسب مارسيل سْبادا تصبح بحق «عملاً متطوراً باستمرار» Work in progress لا ينفصل فيه الوعي النقدي عن مسار الإبداع. إن التنويعات الباهرة في «من أجل ماليرب» (١٩٦٥) والشيء الفني العجيب مصنع المَرْج La fabrique du pré (١٩٧١) وما تينة الكلام ولماذا Comment une figue de paroles et pourquoi (١٩٧٧) تجعل من الكتاب وحدةً متكاملة في صيرورة وعالماً في امتداد مستمر.

* كتُب هذا العرض لمسيرة بونج، سارج كوستير الذي أصدر سنة ١٩٨٣ مؤلفاً حول الشاعر (Ed. H. Veyrier) وقد نُشر في جريدة لوموند الفرنسية (الجمعة ١٢ أغسطس ١٩٨٨)، بعد ستة أيام من وفاة الشاعر.

للإطلاع أكثر على تجربة بونج يمكن الرجوع إلى دراسة نقدية كتبها جان بيار ريشار، أنظر كتابات معاصرة، بيروت، العدد ٣٤، تموز ـ آب ١٩٩٨.

لم يُنْشَر من هذا الحوار الذي أُنجِز يوميْ الثامن والتاسع من نيسان ١٩٧٩ في منزل الكاتب في الجنوب، في بار ـ سير ـ لو Bar - sur - loup بمناسبة عيد ميلاده الثمانين، سوى أجزاء قصيرة في جريدة لوموند في تلك الفترة. تمّت هنا استعادة الصوت المسجّل باتباع كلام الشاعر بأمانة حسب تدرّجه المتعثّر أحياناً والمعبّر عن حرصه الشديد على دقة ما يقول وصحّته. تنقص الحوارَ بطبيعة الحال الحركات والإيماءات والبسمات التي غالباً ما تُكمل وتُنهي الجملة المعلّقة.

لكن سنلاحظ بخصوص ظروف كتابة (أسرة الحكيم) (١) مثلاً أن الفوضى الظاهرة للإرتجال الشَّفَهي تُحيي ضرورة مُلحّة لكتابة يسميها البعض إلهاماً.

كان الحوار بالنسبة إلى بونج لا مكتملاً بالضرورة وهو فكٌّ لرموز الإرتجال الشَّفَهي بطريقة فظّة.

‹ هل ما زلت محترساً دائماً من الكلام ومن التواصل الشَّفَهي؟

‹‹ لا أستطيع القول بأنني على احتراس مطلق من الكلام ومن التعبير الشفهي لأنني أعتقد أن التعبير عن الفكر وهو في اشتغاله، في اللحظة التي يَنْتُج فيها أي الارتجال الشفهي مُهِمٌّ باعتبار أنه يثير لدى المستمع اهتماماً بهذا النشاط الإنساني بالذات المتمثل في التعبيرَ، وفي البحث عن الفكرة وفي إنتاجها، وهي في طور الولادة ـ والذي قد يبرز أفضل من التنويعات المختلفة للمسودات أو النصوص التمهيدية لنصٍّ يُفترض أنه نهائي ماهيةَ ما تُنتجه اللغة، هذا الإنتاج الإنساني المحض... لا أريد القول بأنه ليس للحيوانات طريقتها في التعبير، بطبيعة الحال!.

‹ هل تعتقد أن نشر أطوار مختلفة لنصّ من نصوصك قد جعلك تثق أكثر بهذا الشكل من التواصل الشّفهي؟

‹‹ نعم، كثيراً ما قيل لي إنه يوجد في كتاباتي نوع من الخاصية الدرامية أو الموسيقية التي تبرهن عن أصالة الكتابة. لديّ القدرة إن شئت على أن أكتب مثلما أتكلّم. يبدو لي كذلك أن النبرة الشفهية حاضرة غالباً في كتابتي.

‹ غالباً ما تم التركيز على خاصية الإعداد المسبق في كتابتك، لكنك هنا تخصص جانباً كبيراً للعفوية على طريقة السرياليين تقريباً.

‹‹ نعم، هناك بالطبع... [٢] أي أنه بخلاف السرياليين، تأتي في الواقع (وهو أمر محسوس عندما أتحدث ويُستمع إليّ) الأشياء المحيّرة مع الأشياء الجريئة في نفس

اللحظة التي أتردّد فيها.. أو أصحّح عبارتي الشفهية ـ بحيث يشبه ذلك أيضاً كتابتي.

‹ نعم، لكن العفوية بالنسبة إلى السرياليين كانت معصومة من الخطأ تقريباً. وهذا ليس رأيك.

‹‹ ليس هذا رأيي على الإطلاق. أعلم جيّداً أنه عندما نمارس الكتابة الآلية، كل ما نفعله هو تفريغ ما قرأناه البارحة. وأعتقد بالطبع أن ما هو مهمٌّ في ظاهرة الإنسان الذي يتكلّم ليقول شيئاً ما، هو أن كل شيء يتم جسدياً إجمالاً ـ أي أنه توجد في الإنسان الذي يُلقي خطاباً أو محاضرة، إيمائيةٌ وحركات وأن الجسد حاضر في كل لحظة. نقوم في الكتابة بنفس الأمر ويمرّ كل شيء داخل الجسد ويُعبَّر عنه أيضاً بهذه الصورة. سبق أن قلت أحياناً أن قلمي يبدو لي عضواً إضافياً مرتبطاً بجسدي حقّاً، أي الأثَرَ الظاهر في طَرَف يدي لما يأتي من الأعماق أي من إيروس الذي يوحي بالكلام.

‹ لنخرج من مجال الأدب لنعود إليه بطريقة أخرى. بما أننا نتحدث في هذا المنزل في بار ـ سير ـ لو، وبما أنك تقيم هنا منذ سبع عشرة أو ثماني عشرة سنة...

‹‹ نعم، اشترينا المنزل سنة ١٩٦١، وأقمنا فيه سنة ١٩٦٢.

‹ أريد إذن أن أسألك بما أنك لست من ساكني هذه المنطقة غراس Grasse الأصليين هل تحس بأنك اندمجت في مناخ الطبيعة التي تحيط بك.

‹‹ نعم، يمكن قول ذلك، إنني مندمج دائماً في الطبيعة، لكنني رغبت في الواقع في العودة إلى سواحل المتوسط قريباً من البحر المحاط بالأرض مهد الحضارات القديمة التي انحدرنا منها.. الذي يغمرنا وننغمر فيه.

‹ نحن هنا عند حدود بروفنس Provence، قرب منطقة نيس، بروفنس بأعاليها ووديانها المنخفضة. هل لذلك أثر معيّن في نفسك؟

‹‹ لا أعتقد ذلك، لأن المنطقة التي أنتمي إليها، السيفين Cévennes هي أيضاً منطقة جبلية. اتجهت عائلتي من سيفين إلى نيم تدريجياً. إنها أيضاً أسباب عارضة تلك التي جعلتني أختار هذا المكان. في وقت ما اعتقدت أنه بإمكاني الإستقرار والعمل في مركز نيس الجامعي مثلاً، أتيحت لي مهلة للتفكير في الأمر ثم حالت ظروف دون ذلك.

‹ بما أنك من سيفين، لم يكن عليك التأقلم مع طبيعة ينقصها اللِّين.

‹‹ بالطبع.. لا أعتقد أن اللِّين خاصية المناطق المتوسطية، على الإطلاق. قد ذكرت في العديد من نصوصي أن المأساوي والباروكي موجودان في الأشياء أو في المشاهد الطبيعية في بروفنس ولانغدوك Languedoc كما في مكان آخر... كان الليل البيكواكبي interastrale في زرقة السماء مثل علامة لزواج النهار بالليل ـ كما أن جذع زيتونة أو عظاية شيء باروكي أيضاً، ثم إن الأفكار المبتذلة حول الصفاء والراحة في مناطق المتوسط بَلاهات.

‹ هل تجعلك هذه البلاد وتَقَدُّمُك في السن تعيش من جديد طفولتك الجنوبية بكثافة أشدّ؟

‹‹ عندما كنت أقيم في النورماندي في كن Caen مثلاً، ثم في باريس، أحسست دائماً بالحسرة لبُعدي عن الجنوب وعن المناطق الجنوبية. قد عبّرتُ في نصوصي الأولى عن تفضيلي للأبراج المربّعة على الأبراج المدَبَّبة. إنني لمتأكّد حقّاً من أنني في المناطق الجنوبية موجودٌ في صميم مقاييسسي الخاصة وميولي الدفينة (الذّوق شيء أهم من الحاجات).

‹ لا تحس إذن بأنك عدت إلى الجنوب بل بأنك لم تغادره قطّ...

‹‹ نعم، لأني كنت أحن إليه على الدوام.

‹ في سنّ الثمانين، ما حال الإنسان الآن وما فكرتك عنه، ما حال الكاتب وما فكرتك عنه؟ هل إنها سنّ الحكمة؟

‹‹ أفكّر في كلمة لوقراتيوس: sapientia أي الحكمة التي لا تعني حكمة الطفل الوديع بل نوعاً من المعرفة، نوعاً من العَتاد بمعنى ما "munita" أي المُحَصَّنة (وهذا هو المقصود في نص لوقراتيوس). وهو تدعيم للقناعات والأذواق العميقة في الوقت نفسه... استعادة الأصيل، بل الأصيل الخاص بمجموعة بشرية ما ethnique...

‹ كل ما يأتي به التقدّم في السّن إذاً هو تدعيم الحاصل.

‹‹ بالتأكيد لا يتعلق الأمر باكتشاف بل بتدعيم. من الثابت أنني منذ الطفولة... كنت متأكداً أنني موجود انطلاقاً من مناخ جغرافي معيّن في صميم مقاييسي الخاصة... وأن أصغر كوخ تُودَع فيه الآلات في حقل في بروفنس أو لانغدوك كانَ مثل المعبد.

‹ بعد بلوغك هذه السّنّ أليس لديك أي شعور بالكَلَل أو بالسَّأم بسبب بعض أوجه الحياة والعالم؟

‹‹ «السأم»؟ سبق أن عبّرت لك عن ذلك: من الطبيعي ألاّ يكون المرء متفائلاً تماماً. سيكون ذلك من الحمق فنحن نعرف جيداً إلى أين نتّجه ونعرف حضور المأساوي وحضور الموت وأن الموت والحياة متشابكان، وأن الحياة ليست سوى حرارة فاترة تُقَدَّر بسبع وثلاثين درجة سنتيغراد (أقرب إلى الموت منها إلى الحياة بالمعنى الدقيق)... فرغم تشاؤم طبيعي عميق لا يمكننا ألاّ نحس به، تتمثل الشجاعة والفضيلة (بالمعنى العميق للكلمة) في إرادة الحياة (أي في فنّ للعيش، في نظام للسلوك éthique) يتيح مواصلة العيش رغم أننا نعلم إلى أين نمضي.

‹ هل تتعرف على نفسك إذاً في الصورة التي رسمها دوبوفيه Dubuffet لك حيث تظهر في حالة من الفرح؟

‹‹ حالة من الفرح، نعم، كل زائر لمتحف الفن الحديث بأمستردام، رغم أن الصورة التي رسمها لي دوبوفيه ليست معنونة باسمي، يتعرف عليّ لأن دوبوفيه يتمتع بالتأكيد بمزايا كبيرة خاصة بفن الكاريكاتور. رغم الملامح الكاريكاتورية التي يعطيها لشخصياته، توجد بالتأكيد سمات تجعل التعرّف على أصحابها ممكناً.

‹ لنعد إلى الأدب، أين تضع نفسك بالنسبة إلى الشعر السريالي والشعراء السرياليين؟

‹‹ كانت تشغلني كثيراً المسائل التي يطرحها السرياليون والتي كنت أطرحها أيضاً على نفسي (أعتقد أن الأمر يتعلق بظاهرة تخص فترةً ما وعمراً ما ـ أي أن الشبان في تقديري سرياليون دائماً، لذلك يوجد دائماً قرّاء بالنسبة إلى السريالية باعتبار أن الشبان فوضويون ومتمردون، إلخ.) وفي الآن ذاته كنت أطرح على نفسي المسائل ذاتها التي طرحها بولان Paulhan حول الأَوَّليّة، صبغة القداسة للكلام، للّغة. لكنني كنت مختلفاً جداً عن السرياليين لأنني كنت أحس بمسافة تفصلني عن نشاطهم المشهدي ـ ذلك الجانب الإستعراضي، الظهور على الركح للإيماء وتمثيل مشهد ما في كل لحظة لنفي كل شيء، إلخ. يعود ذلك أيضاً على الأرجح إلى جذوري القريبة جداً من التحفّظ بل من نوع من التقشّف؛ وهو طبع ورثتُه من الإنتماء البروتستانتي القريب من المانويين والقريب أيضاً من الرومان في عهد كاتون.

‹ قد يكون ذلك ما تبقّى من انتمائك إلى الكلفينية في طفولتك.

‹‹ نعم، هو ما تبقّى من الكلفينية التي ليست سوى شكل ممّا يُسَمّى بالفضيلة الرومانية لدى الرومان في القِدَم وهي نفس الشيء.

‹ وهي لا تتعارَض أبداً مع المادية مثلاً في عهد أبيقور.

‹‹ بالطبع، لم يكن بوسعي أبداً أن أفهم جيداً حكاية حديقة أبيقور. لقد بدا لي أبيقور دائماً ـ خصوصاً من خلال لوقراتيوس ـ شخصاً صارماً ورصيناً...

‹ هي حكمة ترتبط بالزهد والصلابة أكثر منها بنزعة التحرر.

‹‹ أعتقد أن استلهام فينوس شيء إيجابي وليس ترفاً أبداً.

‹ ممّا يُعرف عنك ميلُك للرسم وتوافُقُك مع الرسّامين. لكنك لم تتحدث كثيراً عن الموسيقيين باستثناء رامو Rameau (في «مجتمع النبوغ»). هل أنك لم تكتب كثيراً عنهم فعلياً أم أن الصدفة جعلتك تولي أهمية أكبر إلى النصوص المتعلقة بفنّ الرسم؟

‹‹ لم أكتب كثيراً عن الموسيقى بالفعل.

‹ لماذا؟ بما أن العلاقات لا تنقصك في هذا الميدان.

‹‹ في السابعة من عمري بدأت تعلّم العزف على البيانو وكان يُقال لي بأني موهوب. بل إنني شاركت في حفلات صغيرة للعزف كانت تنظمها سيدة من أفينيون تستدعي عازفين من ليون وأماكن أخرى.. كان يُعتقد أنني سأصبح موسيقياً، مؤلفاً موسيقياً... وواصلت العزف على البيانو وكان والداي أيضاً عازفين، كان أبي يعزف على الكمان وأمي على البيانو وعشت في جو موسيقي. لكنني أُجبرت في وقت ما على التخلي عن العزف على البيانو لأن الدراسة في المعهد استغرقت في فترة ما كل وقتي. ولم أعد إلى هذا النشاط إلاّ في ما بعد لأعزف كامل النهار حتى أتقن العزف... لكنني أدركت أيضاً أنني فقدت شحناتي الإنفعالية عبر هذا الشكل للتعبير... وكنت أعبّر مؤدّياً قدر المستطاع أعمالاً ليست لي (لأنني لم أؤلف أبداً)... لذلك قرّرت دفعة واحدة أن أجعل كل شيء يمرّ

عبر الكتابة.

› **لكن، ألم يكن بإمكانك أن تجعل الموسيقيين يمرون عبر الكتابة مثلما فعلتَ ذلك بالنسبة إلى الرسّامين؟**

›› **لم يكن لي من حيثُ تأثيرُ الأم... كانت أسرتي تميل أكثر إلى الفنون التشكيلية... ثم إنه لم يكن عليّ في تقديري أن أتحدث في كتاباتي عن الموسيقيين لأنني أدّيتُ الموسيقى.. أي أن الإيقاع والوزن، الجانب المؤثر لجزء من الوقت ـ من المدّة (الشيء الهام في الموسيقى هو تغيير جزء من المدّة)... الأمر هو نفسه بالنسبة إلى الكتابة فهي ما يُقرأ في وقت معيّن. وهي كذلك الجانب الدرامي (وتعني الدراما هنا الحركة)، أعتقد أنني أدّيتُ ذلك وأنه أمر فطري بالنسبة إليّ لأنني هكذا بالطبع وأنني لا أحتاج إلى الإهتمام بذلك. لم أكتب عن الموسيقى، كتبتُ نصوصاً لا تحتاج إلى تلحين. يُقترح عليّ دائماً...**

› **تحدّثتَ عن رامو، ألم يكن بوسعك التحدث عن مؤلّفين موسيقيين أُخر بوسائلك الخاصة في الكتابة؟**

›› **تحدّثتُ عن رامو لأسباب عديدة. أولاً لأنه في نظري بالنسبة إلى باخ** Bach **أو إلى أي موسيقي باروكي يتمتع بكل المزايا بالإضافة إلى خاصّية فرنسية، أي إلى ميل نحو التلطيف بالمعنى البلاغي ـ فهو لا يستنفد الموضوعات كما أنه بابتكاره جديد وحديث إلى أبعد حدّ في عهده بالنسبة إلى الكثيرين. إنه يمثّل معادلاً لشاردين** Chardin **في الرسم بالنسبة إلى رمبراندت** Rembrandt **مثلاً. وبالنسبة إلى بأَخ، رامو هو مجموع الخصائص الفرنسية مع الفكاهة أيضاً، لكن مع الجرأة، وهي أشياء تجعله يلتحق بالبرناس والبانتيون. ينبغي القول أيضاً بأن كبار الموسيقيين الفرنسيين في القرن العشرين مثل ديبوسي** Debussy **وراڤيل** Ravel **قد عبّروا عن ولائهم لرامو. يتم الرجوع إلى رامو كواحد من أكبر الموسيقيين. هناك بالطبع موسيقيون آخرون أنا معجب بهم أيّما إعجاب.**

› **مونتيڤيردي** Monteverdi **؟**

›› **مونتيڤيردي أو پورسيل** Purcell**، خصوصاً مونتيڤيردي الذي يُلَوِّن الكلام عنده بالموسيقى... للكلام حضوره... الكلمة** Le rerbe **(يضرب بونج على الطاولة)، إنه لأمر عجيب حقّاً... مثلما هو الحال عندما تعبّر لاشاميسلي** la Champmeslé **عن راسين**(٣)**. وإن كنت لم أتحدث عن الموسيقيين فإنهم حاضرون في الغالب داخل نصوصي. وأذكُرُهم كقاعدة... هناك مراجع دائماً.**

› **كَيف تقرأ نصّاً ليس لك؟**

›› **أقرأه كلمة كلمة، علامة علامة. بل إنني كنت في فترة ما مصححاً في غاليمار للحصول على بعض المال، وكنت مجبراً، إذن، على أن أقرأ كلمة كلمة (ضربات على الطاولة)، منتبهاً إلى كل شيء. أعتقد أنها الطريقة الوحيدة للقراءة، للقراءة الحقيقية أي أنه يجب اعتبار كل كلمة، كل بياض يفصل الكلمات، إلخ. لذلك لا أستطيع القراءة إلاّ ببطء شديد كما أنه**

يمكنني أن أقدّر بسرعة فائقة أهمية نصّ معيّن (بالنسبة إليّ) من خلال بضع جمل... بل ربما من خلال جملة واحدة لكاتب ما لأحكم عليه.

‹ عملُك كمصحّحٍ من الأشياء التي جعلتك تتأمل وجه الكلمة وتسمعها.

‹‹ قد عبّرتُ قولاً وكتابة عن هذا الأمر وهو أن الكلمة كائن له أحجام معينة... ثم إنني قارئ رديء جداً: لا أستطيع قراءة شيء ما بسبب أهمية الحبكة والأفكار، إلخ. لكن طريقة ترتيب الكلمات والحروف داخل الكلمات هي التي تجعلني أستحسن أو لا أستحسن ما أقرأ.

هناك من النصوص ما تجب قراءته كلمةً كلمة وحرفاً حرفاً في الآن نفسه مثلما ذكرتُ، وبسرعة كبيرة أيضاً...

‹ يعني ذلك فهماً جمليّاً؟

‹‹ نعم، هو فهم جمليّ... هناك من النصوص ما يجب إخضاعه إلى هاتين القراءتين. إنه أمر هام بما أنه توجد أشياء تظهر كَنَويَات داخل قراءة سريعة. أتذكّر پولان الذي كانت له طريقته في القراءة (كانت مهنته... نظراً إلى عدد المخطوطات التي تصله...) كان عليه أن يعيّن ما هو صالح للنشر. أذكر أنني رأيته في مكتبه يتصفّح بسرعة كبيرة أعمالاً يبلغ عدد صفحات الواحد منها الخمس مائة، وفجأة يعثر على صفحة (يضرب بونج على الطاولة)، على مقطع تنكشف فيه القيمة المميّزة، ينكشف الأساسي. إنها لعجيبة هذه السرعة في القراءة!

‹ هل يجذبك أسلوبك في القراءة نحو الشعراء أكثر ممّا يجذبك نحو الروائيين؟

‹‹ من الروايات بالطبع ما يستأثر باهتمامي، لكن أي نوع من الأعمال المكتوبة سواء تعلّق الأمر بالفلسفة أو بالأدب أو بالتاريخ أو بالشعر أو بالنثر، إلخ، يشدني طالما أنه مُتْقَنٌ من حيث اللغة والكتابة. إن وجهة النظر (إذا شئت) الجمالية هي التي تؤثّر فيّ... وأعتقد أن كل شيء مرتبط بالأدب أي بالأدبية littéralité.

‹ نواصل اليوم التمسك بأصالة الشهادة الحية والوثيقة الإنسانية والحكاية المعيشة...

‹‹ بالطبع! ننسى أننا داخل اللغة وأن الأسلوب الذي تُصاغ به (الكلمات، الحروف، إلخ.) هو الذي يُعتبر أكثر من سواه وأننا لا نصنع نصوصاً بالأفكار بل بالكلمات (ضربات على الطاولة). أعتقد أن هذا قد قيل قبلي لكنه يُنسى في كل لحظة.

‹ هكذا يفكّر مالارميه وهو يقول إنه ما إن يكون هناك اشتغال على اللغة نكون في مجال عمل الشاعر.

‹‹ صحيح. وفي ما يتعلق بالنثر والشعر لا يهمني التمييز بين الجنسين أبداً وهما ليسا بالجنسين... أستشهد دائماً بنصّ لمونتسكيو... سُئلت حَديثاً عن رأيي بخصوص الشعر في القرن الثامن عشر وقلتُ إنّ الشاعرين الأكثر أهمية في القرن الثامن عشر هما بوفون ومونتسكيو.

‹ في محاورة حديثة قلتَ إنك لا تعرف ما هو الشعر لكنك تعرف ثمرة التين. ما ثمرةُ التين إذن وما هي هذه المعرفة؟

›› ثمرة التين، بطبيعة الحال، شيء ندركه في العالم الخارجي ـ وهي كلمة تقابل هذه الكلمةُ هذا الشيءَ، لكن بخصوص هذا الشيء الذي يولّد لدى شخص حسّاس أحاسيس مختلفة نسبياً فيها قدْر من المحنة والإفتتان في الآن نفسه، يمكن استعمال كلمات أخرى غير تلك التي تقود إليها ما نسميها الآن الدلالات الحافة connotations والأفكار المؤلَّفة بشكل معتاد... ثمرةُ التين إذاً، شيء موجود في العالَم الخارجي يولّد انفعالات وأحاسيس وأفكاراً مؤلَّفة تمثّل بالنسبة إليّ، إذا تم تقصّيها قَصْد التعبير عنها وإن كانت هذه الأفكار المؤلَّفة ذاتية ومتحيّزة وشخصية واعتباطية بما أنني أجد متعة في تشكيلها وفي كتابتها، شيئاً سيتيح لي تعديل فكرتي عن ثمرة التين وعن اللغة. كما أن طريقة أكل ثمرة التين وتذوّقها حقّاً ـ ثمرة تين جافة في العالم الخارجي ـ ستكون مناسبة تتيح لي نوعاً من الفن الشعري وفكرةً عن الشعر تُجيز لي القول بأن طريقة تناول اللغة مثلما أتناول ثمرة التين (أي بشكل قاطع) بفضل الصلابة وعدم الصلابة (مرونة الكلمات والكلام) ستجعلني أصلُ إذا حرصتُ على ذلك إلى شيء عذب المذاق. إن ثمرة التين صيغة للكينونة توافق فنّاً لممارسة الذات وفنّاً شعرياً. هذا ما تمثّله ثمرة التين بالنسبة إليّ.

‹ معرفة ثمرة التين إذاً، بالنسبة إليك قريبة جداً من المعرفة الإيروسية.

›› إنه كذلك أمر يحقّق متعة ولذة ناتجتين عن رغبة تجاوز بعض المحرّمات.

‹ عند العديد من أصدقائك مثل پولان أو مالرو، كان الشرق حاضراً، الهند والصين خصوصاً. ما هو موقفك بهذا الصدد؟

›› مثلما هو الشأن دائماً، لا أجد في ذاتي دواعي فهم مواقف أصدقائي فقط، بل دواعي قبولها إلى حدّ ما. كما أعتقد أن ما يجعل (پولان على أي حال) معجباً بالزّن أو الطاو(٤) مثلاً هو انتفاء مبدأ اللاتناقض. هنا أجدني متفقاً تماماً مع هذا التفكير... أنا بالذات أناقض نفسي باستمرار، أحتاج إلى التناقض، كما أني ضدّ التناقضات تماماً.

‹ ترتبط فكرة لا تعارض الأضداد في الغرب بالتصوف في الغالب لكنها موجودة أيضاً.

›› نعم... هذا موجود، كما أن هناك احساساً بأنه من المؤكد أن الشرق الأقصى سيحتل مكاناً هاماً جداً في «الجغرافية السياسية». تجري الأمور الآن بين الصين والبنك الأمريكي.

‹ هل من الممكن القول بأن للشرق تأثيراً ما في أفكارك وفنّك؟

›› عندما أقول، فيما يخصني، إنني نظراً لاشتغالي داخل اللغة الفرنسية والأصول الهندية الأوروبية، أعتبر هذا النوع من الإسبرانتو(٥) الذي يمارسه أشخاص مثل جويس وباوند... طوباوياً فهما من الذين يأخذون من كل الأصول.. أعتقد أنه لا يمكن سوى الغوص في لغتنا الخاصة...

‹ وأخيراً نبلغ العالمية نفسها في لغتنا الخاصة.

›› بالطبع، نبلغ العالمية نفسها بخصوص أدنى الأشياء.

› إذا أخذنا في الاعتبار بعض تحفّظات الروحانيين المسيحيين واعتراضاتهم أو شكاويهم بالنسبة إليك، أسأل نفسي إذا كان لديك بالنسبة إلى كلوديل إحساس بأنه من المفروض أن تَقْبَل رؤيتُك للعالم قدراً أكبر من الغموض وارتباطات أقل ومأسوية أكثر مما يوجد عند الكاتب الكاثوليكي؟

›› أولاً، إنني واثق من أن كلوديل مأسوي أيضاً تماماً... وليس من المؤكّد أنه مفتتَن وسعيد جداً نظراً لعقيدته المسيحية أو الكاثوليكية... من المؤكّد أن الدراما في شكل ذنْب أو شيء قد لا يُحدَّد، موجودة عند كلوديل... ما يؤثر فيّ عند كلوديل هو النَّفَس، الجزالة، نفثة الحياة anima المورد العميق جداً، الموارد... كونُه سخيّاً... كما أن الأمر في النهاية عظيم بالنسبة إليه (مثل بروست أيضاً)... وكونه أيضاً حسّاساً بخصوص اللغة بصورة باهرة يلعب في كل لحظة على الكلمات ويهتم بأصول الكلمات، إلخ. وهنا أتفق تماماً مع كلوديل من جهة ومع ڤاليري من جهة أخرى أكثر مما أتفق مع پولان.

› لكن ألا يمكن للمسيحيين القول بأنهم يجدون أجوبةً عند كلوديل حيث لا تثير أنت سوى المسائل بل المسائل التي لا حلّ لها؟

›› نعم، بالطبع. لأنني أعتقد مجرد الإقرار بإمكانية الإجابة يُعدّ... لا أريد استعمال الكلمة غباوة (ضحك) إن السؤال يؤدي بنا إلى السؤال. لا شيء في الخاتمة لا يكون أساساً من المقدّمات المنطقية وإلاّ فهو التعب مثلما قلت ذلك في مكان آخر.

› ما رأيك في كلمة الإلهام التي فقدت من قيمتها وكيف تولد لديك ضرورة الكتابة أو الحاجة إليها؟

›› أولاً، لا أعتقد أن الإلهام قد فقد من قيمته. ويتم الرجوع حالياً إلى نوع من الرومنسية الجديدة؛ يظنّ الناس أنفسَهم سَحَرة.

› يبدو لي أن الإلهام، في النقد الجامعي خاصة ليس كلمةً أو مفهوماً متداولاً كثيراً.

›› الإلهام «فقد من قيمته» باعتبار أنه قد تحقّق من جهة نوعٌ من الواقعية الجديدة لدى كُتّاب المجلة الفرنسية الجديدة NRF (الذرائع مثلاً لجيد Gide) ضدّ الرومنسية والرمزية. (من البديهي أنني إذا انخرطتُ في مواقف الـ NRF ومسيّريها الكبار، فذلك باعتبار أن ردّ فعلهم ضدّ الرمزية يتماشى مع ميولي وغاياتي الخاصة). حالياً يمثل الإلهام والتضرع ثم الخضوع، كذلك التعلّق بما يَدقُّ عن الوصف واللانهائي اتجاهاً للأسف في التفكير الإنساني (ولا يمكن في الأصل أنَ نحاول التعبير عمّا يتعذّر التعبير عنه... وهو أمر لا معنى له).

إذاً، ما الإلهام؟ ما الذي يجعلني أنطلق؟ ما الذي يجعلني أشرع في الكتابة وأشعر برغبة جامحة في التعبير عن نفسي؟ يتولّد في داخلي إحساس أو مجموعة من الأحاسيس، مركّب من الأحاسيس، هو في الأصل تأثير قويّ جداً عند الإلتقاء بمجموعٍ

جماليّ ما، سواءٌ تعلّق الأمر بشخص، بشيء، بمشهد طبيعي، بلوحة أو في النهاية بمجموع يمثّله الإنسان، الرسام... أحس بانفعال قوي جداً عند الإلتقاء بشخص كائن أو شيء ـ وهذا ما يجعلني أنطلق. عملي كلّه يتمثل في الإنطلاق دوماً... في الإلتقاء... وعلى النص الذي أكتبه أن يُبرز قوّة هذا الإنفعال الأول، يُبرز الفاعلية والضرورة... نعم... أعرف سلفاً... أعرف الإحساس الذي انتابني لذلك يُعدّ نصّي الأمثل موجوداً قبل الكتابة... عليّ فقط كتابته (ضربات على الطاولة).

‹ وفي لحظة ما تشرع في كتابته...

‹‹ في اللحظة التي أقوم فيها بالتدوين، وفي طرف اليد ذلك العضو الإضافيّ، مقبض القلم (بما أنني نادراً ما أستخدم الآلة الكاتبة مباشرة)، والتدوين في معظم الأحيان يكون في قوّة الشيء نفسه المعنيّ بالكتابة ـ أتذكر مثلاً الكتابة الأولى للحصاة le galet كانت الحروف كبيرة مستديرة أو بيضوية – ، يصبح الأمر غريزياً، هو نوع من ... بل إن شكل كتابتي نفسه... عندما أتحدث عن بلاغة عبر الشيء، يتعلق الأمر حقيقةً بأَثَر الإنسان في طَرَف اليد (أتحدث عن ذلك في أحد نصوصي)... انفعالي يدفع بي إلى الارتماءَ على الورقة لأكتب الشيء المعنيّ... (هناك قولة لكونديياك تعبّر عن الأمر ببراعة)...

‹ هل لهذه المحاولة الأوّلية سرعة مستقرة؟

‹‹ يكاد الأمر يتوقف فورياً بسبب ما يتولد من انشغالات... وفي الوقت نفسه، هناك الإندفاعة شبه الايروسية، الرغبة التي تحثني على الكتابة، ومن جهة أخرى هناك نوع من الإمتساك، الرغبة في عدم الخروج من الشيء... في الإنغماس الكلّي، كما أن عقلي وانفعالاتي تتجه نحو هذا الشيء... توجد لوحة الألوان كلها بين يديّ مسبّقاً، إذا تجاوزت الأمر ولو قليلاً أشطب أو أني لا أكتب، ببساطة أتوقف. ثم أنطلق من جديد دائماً في الوسط...

‹ هل حدث لك، في ظروف معينة، أن تقدّمتَ كثيراً في صياغة نصّ في ذهنك دون الإلتجاء إلى القلم؟

‹‹ لا. لا يتعلق الأمر في الغالب بكتابة ذهنية بل بالتعبير بصورة فورية وبالتعبير الفوري... في شكل معيّن، حسب قواعد اللغة وليس في شكل كتابة تلغرافية أو ملاحظات بالمرة... لا يتعلق الأمر بملاحظات، يجب أن تُركَّب الجملة، الإيقاع ضروري، يجب أن تُنجَز الصياغة اللغوية، ممّا يفرض القراءة حسب إيقاع معيّن وتنغيم معيّن...

‹ أتحدث عن الطابع المادي للكتابة. يَحدُث بسبب رحلة طويلة أو في الميترو ألاّ يجد المرء قلماً ولا ورقاً.

‹‹ لا أعتقد ذلك، لست ممن يحملون دائماً دفتراً صغيراً وقلماً مثلما كان آرتو ومثلما هو شأن الكثيرين ممّن يكتبون على أي قُصاصة ورق.

‹ أنت تختزن إذن ما ستكتب حتى تُتاح إمكانية الكتابة.

‹‹ نعم، بصفة عامة... في «أسرة الحكيم» مثلاً (الإهداء إلى أبي)، كنت أريد الكتابة إلى أختي التي أثّرتْ فيها أكثر مني صدمةُ موت أبي في فترة الشباب (وقد كان شاباً هو أيضاً)... كان عليّ أن أكتب ذلك إليها أيضاً، إلى أختي. فركبتُ القطار بدل الذهاب إلى عملي، أي إلى غاليمار. تجاوزتُ (ضربة على الطاولة) موقف الترامووي حيث أنزل عادة باتجاه نهج غرينيل، وسرت حتى وصلت محطة ليون عبر نفس الترامووي. كان هناك حادث بمحاذاة حديقة النباتات على الرصيف، وارتميت في ترام آخر... تسبّب الحادث في موت إنسان تقريباً... ليس هذا كل ما في الأمر ـ كان عليّ الذهاب إلى محطة ليون، ذهبتُ إلى محطة ليون، أخذت تذكرة قاصداً فونتانبلو، وفي مفرق طُرُق الهرم... عند المسلّة ـ في ذلك الوقت كان عدد السيارات التي تمر في الليل قليلاً ـ، هناك بدأت كتابة النص جالساً على مقعد بين شجرتين، في وسط الليل... وأتممت النصّ في غرفة فندق وفي الحديقة، في غرفة غير مألوفة بالنسبة إليّ.

‹ هل يمكنك الكتابة في مقهى، في مكان عام، في وسط الناس؟

‹‹ نعم، قد فعلتُ ذلك. في فلور Flore مثلاً، على منضدة صغيرة في الطابق الأول، بالقرب مني كانت توجد منضدة حولها سارتر، ومن الجانب الآخر سيمون دي بوفوار... كانا يتحادثان ويكتبان... أعتقد أني كتبت في ذلك المكان نصّي حول فوترييه Fautrier حول الرهائن، وكذلك نصّي حول دوبوفيه Dubuffet، لأني كنت في حاجة أولاً إلى الدفء (لانعدام الفحم في المنزل). كنت أذهب إلى المقهى طلباً للدفء وبحثاً عن التبغ (في السوق السوداء). وكنت أكتب أحياناً في المطبخ بعد أن أشعل صنابير الغاز للتدفؤ.

‹ هل هناك نصوص كتبتها بسرعة فائقة؟

‹‹ نعم، هناك لحظات يتدفق فيها كل شيء. أذكر مثلاً المقطع الأخير من السين La Seine وبعض المقاطع من كأس ماء Verre d'eau (حيث أعبّر عن ذلك)؛ هناك لحظات يتدفق فيها كل شيء، يأتي كل شيء ليُؤكّد لديك...

‹ ما يسميه الآخرون إلهاماً لا يأتي بالنسبة إليك في البداية بل في النهاية.

‹‹ كتبتُ في نص كأس ماء... إنها الكتابة المتوثبة... أواصل الكتابة حتى بعد الخروج من الموضوع، كي لا أفقد حسّ المطاردة، طريقة الإصطياد. كل شيء يتدفق وكل شيء يبدو حسناً.

‹ ليس لموقفك السياسي أي شيء مشترك مع اليسار الكلاسيكي ومع ذلك يعتبرك دائماً ما سُمّي بمثقفي اليسار المُعلّمَ النموذجي. يحتفي بك كتّاب اليسار ومنشوراته أكثر من المتموقعين على اليمين. هل يرجع ذلك الى خصائص تميّز أعمالك، تجعل أهل اليسار يجدون فيك ما يناسب رؤيتهم للعالم وفكرتهم عن الفن؟

‹‹ كتبتُ مالارب Malherbe قبل ١٩٥٨، وكنتُ من أنصار ديغول دون أن أعلم ذلك... أتذكّر ما قاله لي مالرو... أتذكّر أنني قلت إنني لم أبعث بكتابي عن مالارب للجنرال لأنني

كنتُ أعتقد أن ما قلته ضدّ باسكال سيكون أمراً لا يُحتمل بالنسبة إليه بوصفه كاثوليكياً. وقد روى لي مالرو كيف جرت المقابلة بين الجنرال والبابا. «قداسة البابا، مرّت عشر دقائق على حديثنا ولم نذكر فرنسا بعد.» (قهقهة). والمسألة تعود إلى أبعد من ذلك، عندما كان الشيوعيون (كنتُ شيوعياً) في السلطة تقريباً، معجبين بأنفسهم لوجودهم في حكومة ديغول الأولى ـ وعندما استفاد الكتّاب المقاومون الشيوعيون أو غيرهم من كل شيء وذهبوا يتنزهون في كل البلدان للإعتراف بهم (في اليونان ويوغسلافيا والبلدان الشرقية، الخ.)، لم أكن أنا راغباً في الإستفادة من كوني مقاوماً ـ وقد نفرتُ في تلك الفترة بالذات من الشيوعية. منذ سنة ١٩٤٦ تقريباً عندما غادرت الحزب الشيوعي دون أن أجعل من ذلك قضية دعائية ودون نشر رسالة استقالة أو لا أدري ماذا، انقطعتُ عن دفع حصتي للإشتراك ولم أعد أملك بطاقة انخراط. كنتُ شيوعياً عندما كان الخطر يُوجَّه للشخص نفسه وزوجته،إلخ، بسبب الغزو الهتلري. كنّا مجبرين على ذلك لأننا نعلم ما كان يمثّله بالنسبة إلى التفكير.

‹ قد قلتَ لي أيضاً بأن خروجك من الحزب الشيوعي مرتبط كذلك بعدم قدرتك على تقبّل بعض الأوامر التي تتلقّاها.

›› بطبيعة الحال. كذلك لأن.. في حين أنني كنت أعتقد أن المثَلَ الأعلى الذي ترمي إليه الشيوعية رائع، كنت أعتقد أنه حزب الإخاء (يُسمّى المرءُ رفيقاً ونتخاطب دون كُلْفَة)، أدركتُ عكسَ ذلك تماماً في الواقع. كان حزبَ الوشاية ونقيض الإخاء.

‹ سؤالي يتعلق بموقف مثقفي اليسار تجاهك.

›› ما زلتُ أتذكر ما قاله لي جان جينيه عندما لاقتيهُ في أروقة دار غاليمار في فترة تعيش حدثاً سياسياً لم أعد أذكره: «من المؤكد أنك (أنكم) سعيد بوصفك شيوعياً». أجبته: «أنا شيوعي؟ إنني مَلَكيّ، ملكي صينيّ أي أنني نصير أباطرة الصين.» قد استحسن ذلك لكنه لم يَفهم. أعتقد أن نظرةً تُلقى الآن على المستوى السياسي، نظرة عميقة حقّاً في السياسة يجب أن تدرك هل أن المثَل الأعلى الديمقراطي وتاريخ الثورة الفرنسية ليسا في الأصل سبباً (أثرتُ ذلك في نص زواج فيغارو) لكل ما نعانيه منذ تلك الفترة، من ذلك الحروب والخدمة العسكرية الإجبارية، الخ. وهل أنه من الضروري أن نعرف (ثلاث ضربات على الطاولة) أنه لا يمكن الإعتراض على هذا النظام وهذه الطريقة في الحكم...

‹ ولكن هل تعتقد أن هذه الإنتلجنسيا الباريسية...

›› أظن أنها من جهة تعتبرني شيوعياً إلى الآن، ما زال الكثير يعتقد ذلك (جينيه قال لي: «أنتَ بوصفك شيوعياً» في حين أنني قد غادرت الحزب دون ضجة بالطبع ـ لم أستغلّ الأمر دعائياً، انسحبت بلا ضوضاء ودون رسالة مفتوحة مثلما يفعل أغلب الناس المحبين للأضواء).

‹ قد كتبتَ مع ذلك نصوصاً (وإن اقتصر الأمر على النص الذي ذكرتَه زواج فيغارو) لا يُخطئ بشأنها الناس عند قراءتها لفرط ما هي واضحة.

‹‹ لكن الناس لا يقرأون (ضحك). النص الذي كتبته حول ستالين وموت ستالين واضح أيضاً... غير أن هؤلاء المثقفين يعتقدون أنني ما زلت شيوعياً من جهة ويحسون من جهة أخرى بالطبع (إذا شئنا) أن موقفي، أن طريقة كتابتي تقدمية على وجه ما وأنها دائماً سابقة وطليعية ـ أي أن ما يُعَدُّ لديّ كلاسيكياً... (أعبّر عن ذلك أيضاً في كتابي مالارب: لا نفكّر إلا في المستقبل)، لكننا في حاجة إلى أرضية ننطلق منها وأرضية الانطلاق هي الموروث.

‹ لا تستطيع أن تنكر أيضاً أن كلمةَ مادية وإن أضيفت لها صفة «أبيقورية» لا توحي بموقف...

‹‹ بطبيعة الحال، في حين أن الأمر على العكس من ذلك تماماً أي أن المادية قبل سقراط مناقضة تماماً للمادية الديالكتيكية. الغريب هو أنّ... الكلّ يعتقد أننا لم نفكّر قطّ ولم نتصرّف مثلما نفعل الآن، وأننا نعيش الثورة الأولى من جميع الوجوه، من وجهة نظر الكتابة وغيرها في حين أنه يوجد بالطبع العَوْدُ الأبدي (قد عبّر عن ذلك بورخس أحسن تعبير وكثير غيرُه). هذا الزّعم (ضحك) وهذا الجهل الغريب حقّاً، هذا الجهل الذي لا يجعلنا ندرك أن كل شيء قد تم التفكير فيه وإن لم تتم كتابته... لأن كل شيء لا زال يستحق الكتابة.

‹ لنفتح قوسين بخصوص تطوّرك السياسي، بخصوص حالة مالرو القريب من الشيوعيين أولاً ثم نصير ديغول...

‹‹ يجب أن أقول لك إن مفهوميْ اليمين واليسار يدلاّن على غباء تام. من الواضح أنه يوجد يسار ديغولي، تقدّمي أيضاً يسعى إلى العدالة (لا أقول المساواة لأنها حماقة). لأن ديغول يتوخى سياسة تجمّعات اليسار (ضربات على الطاولة) (مقاومة الإستعمار، استقلال الشعوب، خطاب بنوم ـ بينه، إلخ.) في حين أنهم لا يتوخونها، ينفقون المال ثم لا شيء بعد ذلك (ضحك)، يحدث ذلك منذ ١٩٢٤، منذ قصة هيريو [٦] المعروفة التي تجاوزت الحدّ الأعلى، بعد فصل كليمنصو [٧]، كان من المفروض عليهم تسليم السلطة الى بوانكاريه [٨]، بعد عام من حالة تجاوز الحدّ الأقصى...

‹ قد يكون لديك ما تضيفه.

‹‹ بخصوص الكلام الشفهي... الكلام في نظري شيء هام وكذلك الفكر أي الكلمات في طور الولادة... وهذه المحاورة نفسها من جهة أخرى تدلّل في كل لحظة على النقائص، على الجانب المُوحِل، على الجانب الوَسِخ نوعاً ما إذا شئتَ (ومثالُ ذلك قولي إن الكلام وتوضيح الرأي بالَكلام تحويلٌ لغسيل وَسِخ في صندوق، في مخزن أو... وإن الإحساس الذي ينتابنا في النهاية هو الاشمئزاز) في حين أنه لتحقيق شيء نظيف، يجب الشروع في الكتابة (ضربة على الطاولة)... وبطبيعة الحال إنني لا أحسن الكلام بقدر ما أحسن الكتابة... لا أقول إنني أكتب بطريقة حسنة جداً لكنني أحسن الكتابة بالتأكيد أكثر من

الكلام.

أجرى الحوار مارسيل سپادا
ماغزين ليترير، العدد ٢٦٠
كانون الأول - ديسمبر ١٩٨٨

ألنباتات ليلا

فرنسيس بونج

مديح الصناعيّ

صاحبَ الجلالة، يمكن أن يبدوَ عقلكم فقيراً، تؤثّثه طاولات مسطّحة وأضواء مخروطية تجتذب خيوطاً عمودية وموسيقى تُغرق الروح التجارية.
لكنّ سيّارتكم، حول الأرض، تطوف عَلَناً بباريس كصدار محدَّب يقطَعُهُ نهر من البلاتين، يتدلّى فيه برج إيفيل مع حُلْيات أخرىً شهيرة، وعندما تعودون من مصانعكم المودَعَة في جوف الحقول مثل القذارات العَفِنَة،
ترفعون البُسُط وتَدخلون صالاتِكُمْ،
عدّة نساء يأتينكم، ثيابهنّ من حرير، مثل ذباب أخضر.

العامل الجَلود

إلى ش. فولك

شاحنات همجية تَرُجُّ الزجاج الوسِخ للصباح الطالع.
في الحانة يحرك فابر غير المرتاح في جلسته تحت الطاولة حذاءه الذي تلوّث البارحة بالطين. يمسح فولاذ سكّينه الذي هاجمثه البطاطس المسلوقة بقطعة خبز يأكلها في ما بعد. يشرب خمراً يُشوّك طعمُها الفظيع حُلَيْمات الفم ثم يدفع ثمن ما شرب صاحب العمل الذي دقّ الكأس. عند الساعة السابعة يبدو الحيّ ساحة شُغْل. المطر ينزل. يفكّر فابر في عربته القلاّبة التي أمضت الليل في الخارج، مقلوبة قرب كُدْس رمل والتي سيرفعها بعنف مُحْدِثاً صريفاً حادّاً، شاحباً في الضباب، لشحنها من جديد.

وهو لا يزال هنا آمناً، في جيب سُتْرته كُنَّش وقلمُ رصاص كبير وورقة صندوق التقاعد.

من مجموعة اثنا عشر نصّاً قصيراً

ثمرات التوت

في الغابات الطيبوغرافية التي تكوّنها القصيدة على طريق لا يؤدي إلى خارج الأشياء ولا إلى الفكر، تشكّل بعضَ الثمرات كتلةٌ من الدوائر التي تملؤها قَطْرَةٌ حبر.

›

الثمرات السود والوردية والكاكية المجتمعة على العنقود تقدم مشهداً لعائلة متغطرسة في مختلف الأعمار أكثر ممّا تثير ميلاً شديداً إلى الجَنْي.
لِعَدَم تناسب الحبّات مع اللُّباب لا تحبها العصافير كثيراً ويبقى في جوفها شيء قليل عندما تخترقها من المنقار إلى الشرج.

›

لكن الشاعر أثناء جولته المعتادة لا يتناول الحبة عن خطأ: «هكذا يقول في نفسه، تُكلّل بالنجاح في عدد وافر الجهود المتأنّية لزهرة في غاية الحساسية وإن كان ذلك بتشابك متجهّم ومنسدّ للعُلَّيْق. دون ميزات أخرى كثيرة، – ثمرات التوت ناضجة (*) تماماً – مثلما تُصاغ أيضاً هذه القصيدة.

(*) يوجد في اللغة الفرنسية تماثل صوتي وكتابي بين Mure: ثمرة التوت وMure: ناضجة.

الحلازين

على العكس من شظايا الفحم الحجري التي توجد في الأرمدة الحارّة، تحبّ الحلازين الأرض الرطبة . Go on (الدّأْب)، تتقدم ملتصقة بها بكامل جسدها. تنقل منها ما تنقل وتأكل ما تأكل وتتغوّط. تخترقها الأرضُ وتخترق الأرضَ. إنه تداخل في غاية التآلف ذلك أنّ النَّسَق على النَّسق يُصاحب العنصر السلبي عنصر فاعل والعنصر السلبي يغمُرُ العنصَر الفاعل ويغذّيه في آن واحد – وهو يتنقّل ويأكل في الوقت نفسه.

(هناك شيء آخر يستحق الذكر بخصوص الحلازين، أوّلاً رطوبتها الخاصة، دمها البارد وقابليتها للانبساط.)
ومن الملاحظ أنّه لا يُمكن تصوّر حلزون خارج صدَفته لا يتحرّك. ما إن يستقرّ حتى يعودَ إلى داخله. وعلى العكس يُجبره احتشامه على التحرك ما إن يُظْهِر عُرْيَه ويكشف شكله الحسّاس، وما إن يتعرّض للخارج حتى يدبّ.
في أوقات الجفاف تنزوي الحلازين في الحُفَر التي يبدو أن حضور أجسامها فيها يساعد على الحفاظ على الرطوبة. وهي تتجاور فيها مع أنواع أخرى من الحيوانات ذات الدم البارد كالعلاجيم والضفادع. لكنها لا تغادرها في وقت واحد. وهي الأجدر بالالتحاق بها لأنّ عناءها أشدّ في مغادرتها.
وإن كانت تحبّ الأرض الرطبة فهي فضلاً عن ذلك لا تميل إلى الأماكن التي تغلُبُ فيها نسبة الماء مثل المستنقعات والبِرَك. فهي تفضّل الضفّة لكن شرط أن تكون خصبة ورطبة.
تثير شراهتها البقول والنباتات ذات الأوراق الخضر المثقلة بالماء. وهي تعرف كيف تقتات منها تاركة عروق الأوراق فقط وقاطعة ما هو رَخْص. فهي آفة أوراق السّلَطَة.
كيف تكون داخل الحُفَر؟ كائنات تُحبّها لميزات معيّنة لكن بنيّة الخروج منها. فهي تمثّل عنصراً مكوّناً لها وهو عنصر جوّال أيضاً. وفي هذا المكان كما في وضح النهار تحافظ صدفتها على عالمها المستقل في الممرّات الواضحة.
من المؤكّد أن حمل هذه الصّدَفة والتنقّل بها في كلّ مكان أمر مزعج أحياناً لكن ذلك لا يُضايقها وهي في النهاية سعيدة. من النادر أن يتمكّن المرء من العودة إلى سكناه حيثما وُجِدَ ومن تحدّي كل مصدر للمضايقة. فالأمر يستحق ذلك.
يسيل لعابها زهواً بهذه الميّزة وهذه الرفاهية. كيف يمكن أن أكون كائناً في منتهى الحساسية والضعف وفي مأمن كذلك من هجمات غير المرغوب فيهم وأتمتّع بسعادتي وراحتي. لذلك أحمل هذا الرأس الباهر.
ملتصق بالأرض تماماً، بطيء ومتدرّج وقادر على أن أنفكّ من الأرض لأعود إلى نفسي وليكن بعدي ما يكون. تستطيع ضربة قدم أن تدحرجني في أي مكان. فأنا واثق في قدرتي على الوقوف والالتصاق

من جديد بالأرض حيث يرميني القدر وإيجاد قوتي: الأرض، المصدر الشائع للغذاء.

يا لها من سعادة ومن غبطة في أن تكون حلزوناً. لكن لُعاب الزهوّ هذا يطبع بَصْمَتَه على كل ما تلمسه الحلازين. أثرٌ فضيّ اللّون يَتْبَعُها. وربّما يدُلّ عليها للطيور التي تشتهيها. هذه هي العُقدة والمسألة، الوجود أو اللاوجود (وجود المزهوين)، الخطر.

وحيد هو الحلزون بالطبع، إنّه لوحيد. ليس له الكثير من الأصدقاء. لكنه لا يحتاج لذلك ليكون سعيداً. يلتصق بالطبيعة جيداً ويستمتع بها كليّاً عن قرب، فهو صديق الأرض التي يلثُمها بكامل جسده وصديق الأوراق والسماء التي يرفع رأسه نحوها بكبرياء بعينيه الكرويتين الحسّاستين: نبالة وبطء وحكمة وكبرياء وعُجْبٌ وافتخار.

ولا يجب أن يدفعنا ذلك إلى القول بأنه يشبه الخنزير. فهو لا يملك تلك القوائم الصغيرة الحقيرة وليس له تلك الكَرْدَحة المضطربة، تلك الضرورة وفضيحة الفرار بلا مرونة. هو أكثر صلابة وتجلّداً، أكثر مهارة وأَنَفة وأقلّ نَهَماً بلا ريب – أقلّ نَزْويّة؛ وهو أقلّ تهوّراً وتسرُّعاً في النهم حين يترك هذ الغذاء ليرتمي على غذاء آخر، وأقلّ خوفاً من فقدان شيء ما.

لا شيء أجمل من هذا الأسلوب في التقدم بكل بطء وثقة وحذر، أية جهود وراء هذا الانسياب الباهر الذي تُكْرِم به الأرض! مثل سفينة طويلة تخلّف أثرها الفضّي. هذه الطريقة فَي السير مُهيبة خصوصاً إذا أخذنا في الاعتبار مرة أخرى هذه القابلية للعطب وهاتين العينين الكرويتين الحسّاستين للغاية.

هل غَضَبُ الحلازين قابل للإدراك؟ هل توجد أمثلة على ذلك؟ وبما أنه بلا أدنى حركة فهو يظهر بلا ريب في إفراز اللُّعاب المتسبّخ والمتسارع أكثر فأكثر. لُعَاب الزّهو. نلاحظ هنا أن دليل التعبير عن غضبها هو نفسُه الخاص بالازدهاء. هكذا يَسْكُنُ رَوْعُها وتَخْدَع ما حولها بأسلوب غنيّ وفضّي.

يصبح تعبيرُها عن الغضب وكذلك عن الزّهو لمّاعاً حين يجفّ. لكنّه يشكّل أيضاً أَثَرَها ويَدُلُّ عليها القانص. كما انه زائل، تمحوه أولى الأمطار القادمة.

ذلك هو شأن كل الذين يعبّرون عن أنفسهم بصورة ذاتية تماماً دون

ندم وبواسطة آثار فقط دون انشغال ببناء وتشكيل تعبيرهم الخاص كمسكن صلب متعدّد المستويات يدوم أكثر منهم.
لكن أليست الحلازين في حاجة إلى ذلك على الأرجح. إنها أبطال أي كائنات يمثل وجودها أثراً فنياً وليست مجرد فنانين أي صانعي آثار فنية.
غير أنّني هنا أصل إلى إحدى النقاط الأساسية في الدرس الخاص بها الذي لا يتعلّق بها وحدها لكنها تشترك فيه مع كلّ الكائنات الحاملة للأصداف: هذه الصّدَفة كجزء منها هي أيضاً أثر فني، نُصبٌ. وهي تدوم أكثر منها لأمد طويل وها هو المثال الذي تقدّمه. لقداستها، تجعل من حياتها أثراً فنّياً – أثراً فنياً للكمال الذي تبلغه ويسيل إفرازها على النحو الذي يجعله يتّخذ شكلاً. لا شيء يتعدّاها هي، يتعدّى ضرورتها، يتعدّى حاجتها، لا يمثّل أثراً لها. لا شيء من ناحية أخرى غير متجانس مع وجودها المادي. لا شيء يكون غير ضروري وإجباري بالنسبة إليها.
هكذا ترسم للإنسان واجبه. تأتي الأفكار العظيمة من القلب. أصْلِحْ نفسك معنوياً بإتقان تكتبْ أجمل الأبيات. تلتقي الأخلاق والبلاغة في الطموح وحبّ الحكمة.
لكن فيم تتمثّل قداستُها: في الخضوع للطبيعة تحديداً، فاعرف نفسك بنفسك أوّلاً. واقتنع بنفسك كما أنت. في وفاق مع نقائصك وفي تناسب مع حجمك.
لكن ما هو التصوّر الخاص بالإنسان: الكلام والأخلاق. الإنسانوية.

باريس، ٢١ آذار ١٩٣٦

ساحل البحر

البحر حتى حدوده القريبة شيء بسيط يتكرّر موجةً موجةً. لكن الأشياء الأكثر بساطةً في الطبيعة لا تُقتحَم دون منْحها الكثير من الأشكال واستعمال الكثير من الأساليب، وكذلك الأشياء الأكثر سُمْكاً، دون ترقيق. لذلك يندفع الإنسان، بسبب الضغينة أيضاً تجاه ضخامتها التي تُرْهقُه، نحو السواحل أو تقاطع الأشياء الكبيرة ليحدّدها. لأن العقل داخل المتماثل يرتجّ وتقلّ كثافته بشكل خطِر: على الفكر الذي تخونه المفاهيم أن يتزوّد أوّلاً بالمظاهر.

في حين أن الهواء نفسه، إذ تُرْبكه تغيّرات حرارته أو حاجةٌ مأساوية للتأثير والمعلومات بالنسبة إلى أيّ شيء، لا يتصفّح مع ذلك إلاّ سطحياً المجلّد البحري الضخم ويطوي زوايا صفحاته، العنصر الآخر الأكثر ثباتاً والذي يحتملنا يغرس فيه على نحو مائل حتّى المقبض الصخري سكاكينَ ترابية كبيرة تستقرّ في السماكة. أحياناً عندما يلتقي بعَضَلَة حيوية، تطلع شيئاً فشيئاً شفرة: هي ما يُسمّى بالشاطىء.

هذا الجزء من الامتداد، المغترب بالنسبة للهواء الطّلق والذي دفَعَتْهُ الأعماق وإن تعوّد عليها إلى حدّ نقطة معيّنة، يستطيل بين الاثنين أصهب وأجدب، ولا يحتمل عادةً سوى ذخيرة من الحُطام المصقول بلا كلَل والذي جمَّعَهُ الهادم.

تناغمٌ مَن العناصر، بتكتّمه العذب وكموضوع للتفكير، يُعَرَض هنا منذ الأزل: منذ تكَوُّنه عَبر ما تُمارسه على سطح لا يُحدّ روح لجوجة تهب أحياناً من السماوات، الموجة القادمة من بعيد، دون عراقيل ودون عتاب لأوّل مرّة في النهاية، تجد من تتحدّث إليه. لكن عبارةٌ واحدة وموجَزَة تُوَجَّه إلى الحصَيّات والأصداف التي تبدو في أماكن متغيّرة، وتلفظ أنفاسها وهي تَنطِقُ بها، وكلّ الأمواج التي تتبعها تلفظ أنفاسها وهي تنطق بها بشكل مماثل، وأحياناً تُنطق بصراخ عال تقريباً. ترفع كلٌّ منها حين تَبْلُغ الجوقة متسلّقةً الأخرى عنقها قليلاً وتكشف عن نفسها وتتسمّى لمن تتوجّه إليه. هكذا يُستقبَل في اليوم نفسه ألفُ إله مُجانس في تَقْدمَةِ البحر المُطْنِب والوَلود لما هو شفهيّ في كلّ ساحل من سواحله.

وكذلك على مِنْبَرك أيتها الحُصَيَّات طبعاً، من أجل خُطبة فظّة، مُزَارعٌ من الدانوب يأتيَ لَيُستَمَعَ إليه: لكن الدانوب نفسّه ممتزجٌ بكلّ أنهار العالم الأخرى بعد أن فقدت اتجاهها وادّعاءها وهي منذورة في خيبة مريرة لذوق من يتذوّق حقيقةً بالامتصاص ميّزتها السرية: النَّكْهَة. وبالفعل إنما بعد فوضى الأنهار، عند انحلالها في المكان الجامع للمادة السائلة، العميق والفائض، قد أُطْلِقَ اسم البحر. لذلك سيبدو هذا الأخير على سواحله غائباً دائماً: مستفيداً من التباعد المتبادل الذي يمنعها من التواصل في ما بينها إن لم يكن عَبْره أو عَبر انعطافات كبيرة، يحمل كلاً منها على الاعتقاد بأنه يتّجه نحو أحدها، لطيفاً في الواقع مع الجميع وأكثر من لطيف: وهو قادرٌ بالنسبة لأيّ منها على

الاجتياح والإقناع بشكل متتابع، يُحافظ في قعر مرْكَنه نهائياً على امتلاكه اللانهائي للتيارأت. لا يخرج من حدوده أبداً إلاَّ قَليلاً ويَكْبَحُ هو نفسُه جنون أمواجه ومثل المدوس (*) التي يُسْلِمُها للبحارة كصورة مصَغّرة أو عَيّنةٍ منه، يقدّم فقط تحيّة إجلالَ بانتشاء عَبر كلّ سواحله.

كذلك هو الشأن بالنسبة إلى ثوب نبتون (**)، هذا التراكم العضوي الزائف من الأشرعة على ثلاثة أرباع العالم المنتشرة بنسق واحد. لا خنجر الصخور الأعمى ولا العاصفةُ الحقّارةُ التي تُقلِّب رزم الأوراق معاً، ولا عين الإنسان المنتبهة وهي منشغلة بعناء وبلا مراقبة في وسط ممنوع عن المنافذ المفتوحة للحواس الأخرى وتعكّره أكثر ذراعٌ تغوصٍ للقبض، لا أحد في الحقيقة قرأ هذا الكتاب.

(*) méduseجنس حيوانات هلامية بحرية تضيء في الليل.

(**)Neptune إله البحر والملاحة عند الرومان، يمثّل حاملاً حربة مثلثة الأسنّة دلالة على سلطته على البحر والرياح.

الأمّ الشّابّة

بعد بضعة أيام من الولادة، يتغيّر جمال المرأة.

وجهها المائل في الغالب على صدرها يطول قليلاً. تبدو أحياناً عيناها اللّتان تغضّهما بانتباه أمام شيء قريب، إذا رفعتهما، شاردتين قليلاً. ترسلان نظرة مُفْعَمَة بالثقة لكنهما تتوسّلان الاستمرار. تلتوي الذراعان واليدان وتزدادان قوّة. الساقان اللّتان نَحُلَتَا وضَعُفتا كثيراً تجلسان بلذّة والرُكبتان مُرتفعتان جدّاً. البطن منتفخة ودكناء، لا تزال حسّاسة؛ يتلاءم أسفلُها مع الراحة وليل أغطية الأسرّة.

لكنّ كلّ هذا الجسد الكبير عندما ينتصب في ما بعد يتطوّر في مكان ضيّق بين الرايات الصالحة لكلّ عُلُوّ لمربّعات القماش البيض التي يُمْسك بها بيده (*) الفارغة أحياناً ويَدْعَكُها ويَجُسُّها بفطنة لبَسْطِها ثانيةَ أو طيّها في ما بعد حسب نتائج هذا الفحص.

(*) الضمير يعود إلى الجسد.

ملاحظات حول الصَّدَفة

الصّدَفة شيء صغير لكن يمكنني أن أجعلها فائقة الطول بإعادة نقلها حيث أجدها على بساط من الرّمل. لأنني سآخذ إذن حفنة من الرمل وأنظر إلى القليل ممّا يتبقّى في اليد بعد أن تكون الحفنة كلّها تقريباً قد انفلتت من بين فجوات أصابعي، سأنظر إلى بعض الحبّات ثم إلى كل حبّة، ولن تبدو لي في هذه اللحظة أية حبّة شيئاً صغيراً، ثم ستبهرني الصّدَفة في ظاهرها، هذه القوقعة المحارية أو هذه العَمْرَة الهجينة (*)، أو هذه «القَبْضيّة» (**)، مثل نُصْب ضخم، هائل وثمين في الوقت نفسه، شيء شبيه بهيكل انغور (***)، سان ـ ماكلو أو الأهرام، مُوحِيَةً بمعنى أكثر غرابة من هذه الآثار الإنسانية الواضحة جدّاً.
وإذا خطرت في ذهني فكرة بأن هذه الصّدَفة التي يمكن لموجة بحرية أن تغمرها بلا شك، يسكُنُها حيوان، وإذا أضفتُ حيواناً إلى هذه الصَّدَفة متخيّلاً إيّاها موضوعة تحت بضعة سنتمترات من الماء، أترك لكم أن تتصوروا كم سيتنامى ويشتد انطباعي من جديد ويصبح مختلفاً عن الانطباع الذي يتركُهُ أكثر النُّصُب تميّزاً من بين النُّصُب التي ذكرتُها منذ حين!.

›

نُصُب الإنسان تشبه أجزاء هيكله العظمي أو أجزاء أي هيكل عظمي، تشبه عظاماً كبيرة مجرّدة من اللحم: لا توحي بأيّ ساكن في حجمها. الكاتدرائيات الأكثر ضخامة لا يخرج منها سوى فرْق من النّمل بلا شكل وحتّى الفيلا والقصر الفاخر المخصّصان لساكن واحد يشبهان خليّة أو مَنْمَلَةً ذات حُجَيْرات عديدة أكثر ممّا يشبهان صَدَفة. عندما يخرج المَوْلى من منزله لا يترك بالتأكيد انطباعاً مثل ذلك الذي يتركه عسكري البحر (****) عندما يُبرِزُ كُلاّبته الهائلة في فوهة البُوَيْق الرائع الذي يؤويه.
يمكنني أن أجد متعة في اعتبار روما أو نيم هيكلاً عظمياً مشتّتاً، هنا الظُّنْبوب وهناك جمجمة مدينة قديمة كانت حيّة، جمجمة حيّ زائل، لكن عليّ أن أتخيل تمثالاً ضخماً برُمّته لا يتوافق في شيء مع ما يمكن أن نستنتجه منطقياً ممّا عرفناه حتى بواسطة عبارات في المُفْرَد مثل الشعب الروماني أو الجمهور البروفانسيّ.
كم أرغب في الاعتقاد بأن مثل هذا التمثال الضخم قد وُجِدَ حقيقةً وتُغذّى على نحو ما الرؤيةُ الشبحية للغاية والمجرّدة، دون أية قناعة أتمثّلها! كم أرغب في لمس خدّيه، شكل ذراعه وكيف يمدّها بجانب جسده.

لدينا كل ذلك مع الصّدَفة: إننا معها بالجسد كاملاً، لا نفارقُ الطبيعة: الرخويات أو القشريات هنا حاضرة. من هنا يتأتّى نوع من القلق الذي يضاعف عشر مرات متعتنا.

لا أعرف لماذا أود لو أن الإنسان بدلاً من هذه النُّصُب الضخمة التي لا تدلّ إلاّ على التنافر الغريب بين خياله وجسده (أو بالتالي سلوكاته الاجتماعية والجَمْعية غير النبيلة)، وبدلاً أيضاً من هذه التماثيل على قياسه أو الأكبر منه قليلاً (أشير إلى تمثال موسى لميكالنجلو) التي ليست سوى أشكال تمثيلية بسيطة، يُشكّلُ أنواعاً من الكُوى والأصداف في حجمه وأشياءَ مختلفة جداً عن شكله المماثل لشكل الرخويات لكنها أيضاً متناسبة معه (أكواخ الزنوج تقنعني من هذا المنظور)، لو أن الإنسان يعتني بإنشاء مسكن ليس أكبر بكثير من جسده للأجيال ويكون هنا مُتضمَّناً كل خياله ومبرّراته، لو أنه يوظّف عبقريته في التعديل وليس في التباين ـ أو في الأقلّ تتعرف العبقرية على حدود الجسد الذي يتحملها.
ولا يعجبني حتى أولئك الذين مثل فرعون يُقيمون نُصُباً بعدد وافر لواحد فقط: كنت أود لو استعمل هذا العدد الوافر في أثر أقل ضخامة أو ليس أكبر من جسده بكثير، ـ أو ـ ما قد يكون أكثر أحقية أيضاً هو أن يدل على تفوقه على البشر الآخرين بميزة أثره الخاص.
من هذا المنظور يعجبني خصوصاً بعض الكتّاب أو الموسيقيين المعتدلين مثل باخ، رامو، ماليرب، هوراسيوس، مالارميه ـ، والكتّاب على رأس الآخرين لأنّ نُصْبَهُم يُنشَأ من الإفراز الحقيقي الشائع للإنسان ـ الحيوان الرخوي، من الشيء الأكثر تناسباً وتوافقاً مع جسده والأكثر اختلافاً مع ذلك عن شكله حسب ما يمكن تصوّره : أعني الكلام.
يا لوفر Louvre القراءة الذي يمكن أن يسكنه ربما بعد نهاية السلالة ضيوفٌ أُخَر، بعض القِرَدة مثلاً أو عصفور ما أو كائن ما متفوّق، مثلما يحل الحيوان القشريِ في محل الحيوان الرخوي في العَمْرَة الهجينة.
ثم بعد نهاية مملكة الحيوان، يَنفذ إليها الهواء والرّمل ببطء في شكل حبّات صغيرة بينما هي تلمع على الأرض وتتآكل، وستأخذ في التفتّت بتألّق، أيها الغبار العقيم والأثيري، أيها الراسب اللامع وإن خُلطَ وسُحقَ بلا انقطاع بين المُصَفِّحات الهوائية والبحرية، أخيراً ! لم يَعد أحدٌ هناك ولا يمكن أن يُشكِّلَ أي شيء من الرمل، حتى الزجاج

وانتهى الأمر !.

(*) tiare batarde
(**) محارة مستطيلة تشبه قبضة السّكين.
(***) هيكل انغور Angkor معبد قديم في كمبوديا.
(****) عسكري البحر : نوع من المحار ينزل في الأصداف الفارغة.

الحيوان والنبات

الحيوان يتحرك أما النبات فينبسط للعين.
نوع كامل من الكائنات المتحركة تضطلع به الأرض مباشرة.
لها في العالم مكانُها المُؤَمَّن وزخرفتها بالأقدميّة.
هي مختلفة عن إخوتها الكائنات المتسكّعة في أنها ليست مضافة إلى العالم ودخيلة على الأرض. وهي لا تتيه بحثاً عن مكان تموت فيه بما أن الأرض تمتصّ بقاياها بعناية مثل بقايا الكائنات الأخرى.
لا يَشْغَلُها الغذاء أو السكن، لا أحد يفترس الآخر : لا رعبَ، لا عَدْوَ جنونيَّ، لا شدائد، لا أنين، لا صراخ، لا كلام. ليست أجساداً أخرى للإضطراب والحمّى والقتل.
بمجرد أن ترى النور، يكون لها مقام في الشارع أو الطريق. دون أيّ انشغال بجيرانها، لا تدخل إحداها في الأخرى عبر الإمتصاص، ولا تخرج إحداها من الأخرى بالحَمْل.
ما يدلّ على موتها تيبُّسها وتساقطها على الأرض أو بالأحرى الوَهَنُ ونادراً ما يكون الإنحلال. لا يتأثر موضع من أجسامها أكثر من غيره إلى درجة أنه إذا جُرح يسبّب الموت الكامل. لكن حساسيتها تتأثر أكثر بالمناخ وشروطَ وجودها.
وليست ... ليست ...
جحيمها من نوع آخر.
ليس لها صوت. هي مشلولة تقريباً. لا تستطيع أن تثير الإنتباه إلاّ بأوضاعها. لا يبدو أنها تعرف عذابات عدم التبرير. لكنها لا تستطيع بأي شكل من الأشكال أن تتخلص من هذا الوسواس بالفرار أو أن تعتقد بالتخلص، في نشوة السرعة. لا حركة فيها غير حركة الإمتداد. لا إيماءة، لا فكرة، ربما لا رغبة، لا نيّة لا تفضي إلى نموّ هائل لأجسامها، إلى نموّ زائد غير قابل للتدارك.

أو بالأحرى، وهو الأمر الأسوأ، لا شيء مهولاً بسبب الشقاء : رغم كل جهودها لا «تعبير»، لا تُوقّق أبداً إلا إلى تكرار نفس التعبير، نفس الورقة مليون مرة. في الربيع، عندما تترك أمواجاً ودفقات من الأخضر تنفلت منها، لأنها لم تعد تحتمل ضبط النفس، وتعتقدُ أنها ترتّل نشيداً مختلفاً، وتخرج من نَفْسها وتمتدّ إلى الطبيعة كلّها وتضمّها، لا تُوَفَّق في تكرارها لآلاف النماذج إلاّ إلى نفس العلامة ونفس الكلمة ونفس الورقة.

لا يمكن الخروج من الشجرة بوسائل الشجرة.

›

«لا تعبّر عن نفسها إلاّ بأوضاعها.»

لا حركات فهي تكتفي بمضاعفة أذرعها وأيديها وأصابعها، ـ مثل تماثيل بوذا. هكذا بحكم عطالتها تَتْبَعُ أقصى أفكارها. ليست سوى رغبة للتعبير. لا شيء يُخْفَى بالنسبة إليها، لا يمكنها أن تكتم أية فكرة، تنبسط كلّياً، بنزاهة وبلا قيد.

لأنها عاطلة، تقضي وقتها في تعقيد شكلها الخاص واستكمال أجسادها، كأكبر تعقيد تحليلي. حيثما تُولد ومهما تخفّت، لا تنشغل إلا بالتعبير: تتهيّأ، تتزيّن، تنتظر من يجيء ليقرأها.

لا تملك كي تستقطب الإنتباه إلاّ أوضاعها والخطوط، وأحياناً إشارة استثنائية ودعوة عجيبة للعينين ولحاسة الشم في شكل حُبَابات، أو قنابل ضوئية ومعطَّرة تسمّى أزهاراً والتي هي بلا ريب جروح.

هذا التغيير للورقة السرمدية له دلالة خاصة بالتأكيد.

›

الزمن والنباتات : تبدو جامدة دائماً، لا متحركة. تدير الظهر لبضعة أيام، لأسبوع، قد تحدّد وَضْعُها أكثر وتعدّدتْ أعضاؤها. هويّتها واضحة تماماً لكن شكلها قد تحقّق أفضل فأفضل.

›

جمال الأزهار التي تَذْبُلُ : تلتوي البَتَلاتُ كما لو أن ذلك يتم تحت تأثير النار : بل إن الأمر كذلك : هناك اجتفاف، تلتوي لتتيح ظهور البذور التي تقرِّرُ أن تعطيها فرصتها، الميدان خال.

وهكذا تستعرض الطبيعة نفسها أمام الزهرة، تُبرز قوّة الإنفتاح والإنفراج: تتشنج وتلتوي وترتدّ إلى الوراء وتفسح المجال للبزرة التي تخرج منها وهي التي كانت هَيَّأَتْها.

›

زمن النباتات يتحول إلى فضائها، الفضاء الذي تحتله شيئاً فشيئاً مالئةً مُجْمَلاً مساحياً محدّداً نهائياً. وعندما تفرغ من ذلك، ينتابها الكَلَلُ وتبدأ مأساة فصل معيّن.

مثل نموّ البلّور : هناك إرادة للتشكّل واستحالة للتشكل إلاّ بصورة ما.

›

من بين الكائنات المتحركة يمكن أن نميّز الكائنات التي تتحرك داخلها، علاوة على الحيوية التي تجعلها تكبر، قوّةٌ تستطيع بواسطتها أن تحرك كامل جسدها أو جزءاً منه وأن تتنقل على طريقتها في العالم، ـ والكائنات التي لا توجد داخلها حركة أخرى غير حركة الإمتداد.

بمجرد أن تتحرر من ضرورة النمو، تعبّر الأولى عن نفسها بأشكال متعدّدة، في ما يتعلق بانشغالات لا تُحصى كالسكن والغذاء والدفاع عن النفس وبعض الألعاب عندما يتاح لها أخيراً وقت للراحة.

بخصوص الكائنات الأخرى التي لا تعرف هذه الضرورات الملحة، لا يمكننا القول بأنها لا تملك مقاصد أخرى أو إرادة غير التنامي، لكن على أية حال كل إرادة للتعبير من جانبها عاجزة، إلا عند تنمية جسدها، كما لو أن كل رغبة تكلّف ضرورة تغذية عضو إضافي وتَحَمُّله. يا له من تعدّد جهنمي للمادة بمناسبة كلّ فَكرة ! كل رغبة في الفِرار تثقل السلسلة التي تشدني بحلقة جديدة !.

›

ما هو نباتي تحليل بالإثبات، ديالكتيك أصلي في الفضاء. تطوّرٌ بانقسام الفعل السابق. التعبير لدى الحيوانات شفهي أو إيماء بحركات تمحو إحداها الأخرى. والتعبير لدى النباتات كتابي بصورة نهائية. لا وسيلة للعودة والتعديلات مستحيلة : للإصلاح الذاتي، لا بد من الإضافة، إصلاح نص مكتوب أو سبق نشره بواسطة ملحقات وهكذا دواليك. لكن يجب أن نضيف أنها لا تنقسم إلى ما لا نهاية. فلكل منها حدّ.

لا تترك كل حركة من حركاتها أثراً فقط مثلما هو الشأن بالنسبة إلى الإنسان وما يكتبه بل تترك حضوراً، ولادةً يتعذر تعديلها ولا تنفصل عنها.

›

أوضاعها أو «اللوحات ـ الحيّة» :
لجاجة خرساء، تضرّعات، هدوء قوي، انتصارات.

›

يُقال إن العُجَّز ومبتوري الأعضاء يرون قواهم تتطور بشكل مدهش : هكذا النباتات : لا حركيتها تصنع اكتمالها وتقصّيها الدقيق وزينتها الجميلة وثمراتها الغنية.

›

ليس أية حركة من حركاتها من تأثير خارجها هي بالذات.

›

أدّى هذا الإختلاف اللانهائي للأحاسيس التي تولّدها الرغبة في اللاحركية إلى تنوّع لا نهائي للأشكال.

›

جملة قوانين معقّدة للغاية، أي الصّدفة الأكثر اكتمالاً تنظم ولادة النباتات على سطح الكوكب ومكانها.
قانون اللامحدَّد المحدِّد.

›

النباتات ليلاً.
انبعاث حَمْض الكربون عبر الوظيفة اليَخْضُورية مثل صُعَداء تدوم ساعات، مثل الوتر الخفيض والمرتخي جداً في الآلات الوترية، عندما يهتز على حدّ الموسيقى والصوت الصافي والصمت.

›

رغم أن الكائن النباتي يميل إلى أن يُعَرَّف بحدوده المحيطة وأشكاله، فإنني أقدّر فيه أولاً ميزةً في مادته : هي قدرتها على تحقيق توليفها الخاص على حساب الوسط غير العضوي دون غيره، الذي يحيط بها. كل شيء حوله ليس سوى مَنجَم يستمد منه العِرْق الأخضر الثمين ما يُنشئ به باستمرار جِبْلتَه (*) في الهواء عبر الوظيفة اليخضورية لأوراقه وفي الأرض عبر قوة الإمتصاص لجذوره التي تهضم الأملاح المعدنية. من هنا تأتي الميزة الأساسية لهذا الكائن في تحرّره من كل الإنشغالات بالسكن والغذاء في الآن نفسه لحضور مصدر غذائي لا نهائي حوله، وهي : اللاحركية.

* الجِبْلة : المادة الحية الأساسية في خلايا الحيوان والنبات.

الجمبري

عدّة خاصيات وحالات تجعل من حيوان صغير أحد الأشياء الأكثر حياءً في العالم وربما القنيصة الأكثر جُفُولاً عند التأمّل، ولا تهمّ بالتأكيد تسمية هذا الحيوان أولاً بقدر ما يهمّ استحضارُه بحذر، وتَرْكُهُ ينخرط في حركته الخاصة في مجرى مواربته والوصول أخيراً بواسطة الكلام إلى النقطة الجدلية التي يموضعه عندها شكلُه ومقامُه ووضعيتُهُ الخرساء والقيام بوظيفته اللازمة.

لنقرّ بأمر أولاً، يحدث أن تَعْرِض للإنسان حين تشوّش بصرَه الحمّى والجوع أو مجرّد التعب، حالَةٌ من الهلوسة العابرة والهيّنة بلا شك : عَبْر وَثبات سريعة، متقطعة، متتابعة، ارتجاعية مصحوبة بارتدادات بطيئة، يلمح بين زاوية وأخرى من امتداد رؤيته نوعاً من العلامات الصغيرة تتحرك على نحو معين وهي غير بارزة بجلاء، نصف شفافة، في شكل عُصَيّات وفواصل وربما علاماتِ وَقْف أخرى تطمس أمامه العالم على نحو ما دون أن تخفيه عنه بالمَرة، وتنتقل في شكل طباعة فوقية، وتثير في النهاية الرغبة في فَرْك العينين للاستمتاع في استبعادها برؤية أكثر وضوحاً.

لكن ظاهرة مماثلة تحدث أحياناً في عالم التمثلات الخارجية : لا يقفز الجمبري في غمرة الموج الذي يسكنه بشكل مختلف. وكما أن اللطخات الصغيرة التي تحدثتُ عنها منذ قليل هي نتيجة كُدْرَةٍ في البصر، يبدو أن هذا الكائن الصغير مرتبط أولاً باللُّبْس البحري، وهو يظهر في الغالب في أماكن يكون فيها هذا اللُّبس في أوجِه دائماً حتى في الأجواء الصافية : في تجويف الصخور حيث تتعارض بلا انقطاع التموجات السائلة التي لا تلمح فيها العين أبداً شيئاً متأكّداً، في كثافة صافية لا تُمَيَّز بسهولة عن الحبر، رغم كل المشقة التي تلقاها. شَفَفٌ مُجْد مثل قفزاته يُجرّد أخيراً حضورَه الثابت نفسَه والنظراتُ تتابعه، من كلّ استمرارية.

نُلفي أنفسنا هنا بالضبط عند نقطة ينبغي ألاّ يتفوّق فيها باعتبار هذه الصعوبة وهذا الشك وهمٌ ضعيف بفضله لا يَحتفظُ الإنتباهُ الخائب المتنازَل عنه سريعاً للذاكرة بالجمبري أكثر مما يُحتفظ بانعكاس ما، أو بالظلّ المتواري والسابح بمهارة لأنواعَ يُمثّلها

بصورة ملموسة في أسفل الأعماق سرطانُ البحر واللنغوستين والكَرْكَنْد وكذلك الإربيان في الجداول الباردة. كلاّ، لا شك في أنه يعيش مثل هذه الدّبابات الرعناء ويعرف، وإن كانت الوضعية أقلّ انحداراً، كلَّ الآلام والإضطرابات التي تفترضها الحياةُ في كل مكان... إذا لم يكن على هذا التعقيد الداخلي البالغ الذي يحرّكها أحياناً أن يمنعنا من الإحتفاء بالأشكال الأكثر تميّزاً لنمنمة هي بالنسبة إليها شيء متاح لاستعمالها حسب الحاجة فيما بعد كعلامات رمزية لا تثير اهتماماً فإنه لا يجب مع ذلك أن يحافظ لنا هذا الإستعمال على الآلام المستحبّة التي تثيرها فينا مشاهدات الحياة بشكل لا يُقاوم : تلك ضريبة فهم دقيق للعالم المتحرك بالتأكيد.
لكن ما الذي يستطيع أن يضفي أهمية أكبر على شكل ما أكثر من صفة توالده وانتشاره بواسطة الطبيعة في ملايين النماذج في نفس الساعة في كل مكان في المياه الباردة والغزيرة سواء كان الجو صحواً أو رديئاً ؟ يعاني عدد من الأفراد هذا الشكلَ ويتحمّل عذابَه الخاص فينتظرنا من جرّاء ذلك في عدد من الأماكن هو نفسُهُ، ما يُثير رغبة الإدراك الجليّ. أشياء مستحية بوصفها أشياء تبدي رغبة في استثارة الريبة ليس حول الحقيقة الخاصة بأيٍّ منها، أو حول احتمال تأمّل طويل نوعاً ما يتعلق به وتملّك مثالي مَرْضيّ إلى حدّ ما؛ قوّةٌ يَقظةٌ كامنةٌ في الذَّنَب لتحويل الوجهةِ في كل لحظة : في علم الحركة يمكن في النهاية استعمال مثل هذا النموذج وليس في الهندسة المعمارية مثلاً... يجب أولاً أن يجد فن العيش هنا ما ينتفع به : ينبغي لنا أن نرفع هذا التحدي.

من مجموعة الرأي القبلي عن الأشياء.

تصوّر الحبّ في ١٩٢٨

أظنّ أن الحبّ الحقيقي يحتوي على الرغبة، على الوله، على الشغف. إني لمتأكّد أنه لا يمكن أن : يولد إلا من استعداد لاستحسان أي شيء، ثم من استسلام وُدّي للصدفة أو للعادات المألوفة في العالم حتى تنقادَ لهذا اللقاء أو ذاك؛ أن يحيا إلاّ ببَذْل أقصى الجهد في كل لقاء من هذه اللقاءات حتى لا تُزْعج مَحَطَّ نَظَركَ وحتى تتركه يعيش كما لو أنه لم يلتق بكَ أبداً؛ أن يكتفيَ إلاّ باستَحسان خفيّ بقدر ما هو مطلق،

وبتوافُق كامل ومُفصَّل حتى أن كلامَك يتعامل دوماً مع كل الناس مثلما يتعامل هذا الشيءُ (محطّ نظرك) معهم عبر المكان الذي يحتلّه، عبر تماثلاته واختلافاته ومزاياه كلّها؛ أن يموت في النهاية إلاّ بالتأثير المتواصل لهذا الامّحاء ولهذا الإختفاء التام عن عينيه ـ وكذلك بتأثير الإستسلام المطمئن للصدفة الذي تحدثت عنه في البداية سواءٌ قادكَ إلى هذا اللقاء أو ذاك أو أبعدك عنه.

١٩٢٨

مأساة التعبير

أفكاري التي تعزّ عليّ أكثر من غيرها غريبة في العالم. يكفي أن أعبّر عنها قليلاً كي تبدو له غريبة. إذا عبّرتُ عنها كلّيّاً فقد تصبح بالنسبة إليها عامة.
هيهات! وهل أستطيع ذلك؟ إنها تبدو لي غريبة أنا نفسي. فقد قلتُ: تعزّ عليّ أكثر من غيرها...
يا لها من سلسلة (عجيبة) من المراجع إلى الأفكار، ثم إلى الكلمات، ثم إلى الكلمات، ثم إلى الأفكار.

١٩٢٦

بلاغة

أظنّ أن الأمر يتعلق بإنقاذ بعض الشبان من الإنتحار والبعض الآخر من دخولهم فرق الشرطة أو الإطفائيين. أفكّر في من يدفعه القرف إلى الإنتحار لأنهم يجدون أن حصّة «الآخرين» في نفوسهم كبيرة. يمكن أن نقول لهم: على الأقل اسمحوا بالكلام إلى الجانب الأقلّ فيكم. لتكونوا شعراء. سيجيبون: لكن هنا بالذات، هنا ما زلتُ أحسّ بالآخرين في داخلي، عندما أحاول التعبير عن نفسي ولا أستطيع ذلك. الألفاظ جاهزة وهي تعبّر عن نفسها: إنها لا تعبّر عنّي أبداً. هنا أيضاً أحسّ بالإختناق.
ولذلك يصبح تعليم فنّ مقاومة الكلمات مفيداً، أي أن لا نقول إلا ما نرغب في قوله، وأن نَغْصِبَها ونُخْضعها. إن تأسيس بلاغة أو بالأحرى تعليم كل إنسانٍ فنّ تأسيسِ بلاغته الخاصة يعني في النهاية عملاً من أجل الخلاص العام.
ذلك، ينقذ الأشخاص القليلين الذين ينبغي إنقاذهم: أي الأشخاص

الذين يسكنهم وعيُ الآخرين وهَمُّهم ويحسّون بالقرف، أي الأشخاص الذين باستطاعتهم أن يجعلوا الفكر يتقدم وأن يغيّروا وجه الأشياء حقّاً.

١٩٢٩ ـ ١٩٣٠

دوافع للكتابة

I

لنتأكّد من أمر : كان علينا أن نحس بدوافع ملحة لنصبح أو لنظلّ شعراء. كان دافعنا الأول بالتأكيد القَرَف ممّا نُجْبَر على التفكير فيه وعلى قوله وممّا تُلزمنا طبيعتنا البشرية بالإنخراط فيه.

خَجِلِينَ من الأسلوب الذي تُسوَّى به الأشياء، خَجِلِين من كل هذه الشاحنات الرعناء التي تمرّ في داخلنا، من كل هذه المصانع والمعامل ومحلات البيع والمسارح والمباني العامة التي تمثّل أكثر من ديكور لحياتنا، خجلين من هيجان الناس المنفّر، من حولنا، قد لاحظنا أن الطبيعة التي تختلف من حيث قوتها عن الناس أقل ضجيجاً بعشر مرات وأن الطبيعة داخل الإنسان وأعني العقل لا يُحدث ضجيجاً على الإطلاق.

إذن، نريد أن نُسمع ولو لأنفسنا صوتَ إنسان. في الصمت نحن نسمعه بالتأكيد لكننا نبحث عنه في الكلام : لا شيء على الإطلاق. إنه كلامٌ. بل أقلّ من ذلك : الكلامُ كلام.

أيها البشر! أيتها الرخويات التي لا شكل لها، أيها الحشد الذي يخرج إلى الشوارع، ملايين النمّال التي تسحقها أقدام الزمن! لا مسكن لكم سوى البخار العام الصاعد من دمكم الحقيقي : الكلام. اجترارُكُم يثير اشمئزازكم، تنفُّسكم يخنُقكم. شخصيتُكم وعباراتكم يأكل بعضها بعضاً. كلامٌ على صورة السلوك، أيها المجتمع! لا شيء غير الكلام.

II

دون أي اعتبار للكلمات نفسها، نظراً للعادات التي اكتسبتْها في الأفواه المُنْتنة، يجب اكتساب نوع من الشجاعة لا نعزم على الكتابة فقط بل على الكلام. ما يعطوننا هو كومة من الخرق البالية القذرة لتحريكها وخضّها ونقلها من مكان إلى آخر. على أمل أننا سنلزم الصمت. إذن لنرفع التحدّي.

لماذا، اعتباراً لكل الجوانب، يجب على إنسان من هذا النوع أن يتكلّم ؟

لماذا لا يكون الأشخاص الأفضل من غيرهم مهما قيل، هم الذين قرّروا الصمت؟ هذا بالذات ما أريد قوله.
لا أحدّث إلاّ الصامتين (عمل تحريضي)، مع احتمال الحكم عليهم فيما بعد بالرجوع إلى كلامهم. لكن إذا لم يتم التعبير عن ذلك أيضاً، كان بالإمكان الإعتقاد بأني متضامن مع مثل ذلك النسق للأشياء.
لا يهمني الأمر كثيراً إذا لم أعرف بالتجربة أنني قد أصبح كذلك. وأنه ينبغي أن نمسح عنا سُخام الكلمات وأن الصمت في هذا النسق من القيم يكون في غاية الخطورة.
هناك مخرج وحيد : هو الكلام ضدّ الكلام. جرّ الكلمات معنا وسط الفضيحة حيث تقودنا حتى أنها تتشوّه. لا وجود لأيّ دافع آخر للكتابة. لكن حالما يتم تصور هذا الأخير يصبح حاسماً ومهدِّداً ولا يمكن التخلص منه إلاّ بجُبْنٍ مُذِلٍّ لستُ ممّن يميل إلى تقبُّله.

١٩٢٩ ـ ١٩٣٠

منابع ساذَجة

الذّهن الذي نقول عنه إنه يَتْلَفُ أوَّلاً في الأشياء (التي هي لا شيء) في تأمّلها، ينبعث بتسمية مزاياها بحيث أنها هي التي تقترحها عندما تنوبه.
خارجَ شخصي الزائف أكتسب سعادتي من الأشياء، من أشياء الزمن عندما يشكّلها في ذهني الاهتمامُ الذي أُوليه إياها، مِثْلَ اختباراتٍ للمزايا، لأساليب في السلوك خاصة بكل شيء منها، وهي اختباراتٌ غير متوقّعة لا علاقة لها البتّة بأساليبنا الخاصة في السلوك إزاءها.
لأَقُلْ إذن أيتها الفضائل، أيتها النماذج الممكنة فجأة، أيتها النماذج التي سأكتشفها وحيث يتمرّس الذهن ويزهو وَلَعاً.

١٩٢٧

دوافع العيش السعيد

قد يكون علينا أن نعطي لكل القصائد هذا العنوان : دوافع العيش السعيد. بالنسبة إليّ على الأقلّ، كل قصيدة من القصائد التي أكتبها تُعَدُّ ملاحظةً أحاول تدوينها، عندما ينبثق في جسدي عبر التأمّل أو التفكّر السّهمُ الناريّ لبعض الكلمات الذي يُنعشه ويُقنعه بالعيش

لأيام أُخَر. إذا تعمقتُ أكثر في التحليل أجد أن دافع العيش الوحيد هو أولاً وجود مَلَكات الذكرى والقدرة على التوقف للاستمتاع بالحاضر، ممّا يعني اعتبار هذا الحاضر مثلما تُعتبر الذكريات أول مرة : أي الحفاظ على المتعة المحتملة لدافعِ حيّ أو خام عندما يتم اكتشافه وسط ظروف فريدة تحيط بِه في نَفس اللحظة. هذا هو السبب الذي يدفعني إلى أن أحمل قلمي (من المعلوم أننا لا نرغب في الحفاظ على دافع إلاّ لأنه عمليّ، مثل أداة جديدة موجودة على المنضدة). والآن عليّ أن أقول أيضاً إن ما أسمّيه دافعًا يمكن أنّ يبدو للآخرين مجرد وصف أو علاقة أو رسم غير مُهمّ وغير مفيد. ها هو دليلي : بما أن الغبطة أتتني عبر التأمّل، فإن استعادة الغبطة يمكن أن يضمنها لي الرسم. هذه الإستعادات للغبطة، هذا الإنتعاش عبر ذاكرة الأشياء الحسية، هذا بالضبط ما أسميه دوافع العيش.

وإذا سميتها دوافع (١) فذلك لأن الأمر يتعلق برجوع الذهن إلى الأشياء. لا شيء يُنعش الأشياء غير الذهن. لنلاحظْ أيضاً أن هذه الدوافع لا تكون صحيحة أو صالحة إلاّ عندما يعود الذهن إلى الأشياء بأسلوب تقبله الأشياء: عندما لا يصيبها ضرر وعندما تُوصف من وجهة نظرها تقريباً.

لكنّ هذا حدٌّ أقصى أو اكتمال، أمر مستحيل. وإذا كان من الممكن بلوغه سيروق كل قصيد للجميع ولكل شخص، في كل وقت وكل لحظة مثلما تروق وتُبهر الأشياء الحسية ذاتُها. لكن هذا غير ممكن : هناك دائماً علاقةٌ بالإنسان... ليست الأشياء هي التي تتحدث فيما بينها بل إن الناس يتحدثون في ما بينهم عن الأشياء ولا يمكن مبارحة الإنسان البتة.

سيكون علينا أن نوحيَ على الأقل بواسطة عجن الكلمات ودون احترامها أوّليّاً، إلخ. ، بنوع من الإصطلاح الخاص الجديد سيكون من تأثيره الدهشة والإحساس بجدّة الأشياء الحسية نفسها.

هكذا يمكن أن تُعتبر الأعمال الكاملة لكاتب ما في ما بعد شيئاً بدورها. لكن إذا فكّرنا في الأمر بدقّة حسب الفكرة السابقة، لن تكون لكل كاتب بلاغةٌ بالضرورة بل ستكون لكل قصيدة بلاغتُها. ونرى في زمننا جهوداً مبذولة في هذا الاتجاه (أعمال بيكاسو، سترافينسكي، أعمالي أنا نفسي : ويوجد عند كل مؤلّف أسلوب في كل عام أو في كل عمل). يوافقُ الموضوعُ أو القصيد الخاص بفترة من هذه الفترات بطبيعة

الحال الشيءَ الأساسي لدى الإنسان في كل سنّ من عمره ؛ مثل قشور جذع الشجرة المتتابعة التي تنفصل عنها بعمل طبيعي في كل حِقْبة.

من مجموعة نصوص نثرية ـ شعرية

(*) ترجمت raisons بدوافع، والكلمة الفرنسية تعني في الأصل العقل والإدراك ويبدو هنا أن بونج يستغل هذه الدلالة.

ترجمة : محمد ميلاد
تونس

هوامش المترجم:

(١) La Famille du Sage كتب بونج هذه النصوص تأثّراً بموت والده (أيّار ١٩٢٣).

(٢) جُمل كثيرة سترد في الحوار هكذا معلّقة.

(٣) لاشاميسلي ممثلة فرنسية صديقة لراسين.

(٤) الزِّن : مذهب بوذي في اليابان (متحدر من الصين في القرن الثالث عشر)، يحتل فيه التأمل المرتبة الأولى، تأثّر بالطاوية والفيدانتية. ساهم نظراً لبحثه عن الجمال في تطور الفنون اليابانية.

الطاو : المبدأ الأسمى عند الصينيين، العقل الذي لا يدركه الفهم والذي ينظّم مجرى الأشياء الطبيعي.

(٥) إسبرانتو : لغة مصطلحٌ عليها دُوليا، معجمُها متحدّر من أصول شائعة في اللغات الغربية (الهندية الأوروبية) الأكثر انتشاراً.

(٦) Edouard Herriot (١٨٧٢ ـ ١٩٥٧) سياسي وكاتب فرنسي، انخرط زمن قضية دريفوس في الحزب الراديكالي وترأسه بداية من ١٩١٩ في فترات عدة إلى سنة ١٩٥٧. من المحرّضين على تجمّع اليسار ضدّ الكتلة القومية. بعد فوز اتحاد تجمعات اليسار Cartel des gauches في انتخابات ١٩٢٤، دُعي إلى تشكيل الحكومة وكُلّف بوزارة الشؤون الخارجية. عوّضه عندما عجزت حكومته عن مواجهة الأزمة المالية بوانكاريه الذي عيّنه وزيراً للمعارف العامة (١٩٢٦ ـ ١٩٢٨).

(٧) Georges Clémenceau (١٨٤١ ـ ١٩٢٩) سياسي وصحفي فرنسي، انتمى إلى أقصى اليسار في مجلس النواب، ترأس الحكومة إبان الحرب العالمية الأولى ١٩١٧. لُقّب بأبي النّصر. وقّع معاهدة ڤرساي ١٩١٩. انسحب من الحياة السياسية على إثر فشله في الإنتخابات الرئاسية ١٩٢٠.

(٨) Raymond Poincaré (١٨٦٠ ـ ١٩٣٤) سياسي فرنسي، ترأس الجمهورية الثالثة (١٩١٣ ـ ١٩٢٠)، ساند سياسة خارجية ينادي بها اليمين. ترأس المجلس في عدة فترات. استقال سنة ١٩٢٩ من رئاسة الجمهورية بسبب المرض.

سيرة

الضوء الأزرق

حسين البرغوثي

٢

غريب كم يبدو المكان كمصيدة، أحياناً، وكم تبدو المصيدة متاهة، أحياناً أخرى. التقيت به ذلك الصوفي من قونية في شتاء ١٩٨٦، وكان بحراً، وكنت أعتقد أن له قاعاً، ولكن لا قاع هناك، بل مياه تنزل، مهما كانت صافية، في أغوار لم يسبرها غير خالقه. ولعل أدق تعبير عنه ما قالته سوزان لي في سينماتيك «الوهم العظيم» : «بري؟ كائن مثل الـ«كينغ كونغ»، أكبر من الحياة !».

طاقته مرعبة : مرة تكلم من الثانية بعد الظهر حتى السادسة صباحاً. ومرت عليّ ليال متوالية معه بلا نوم أبداً، أكثر «ليالي الإقلاق» في حياتي توتراً. كدت أنهار، وشعرت بشبه دوار من القهوة الأميركية، والتدخين، والتركيز. وعند نقطة خفية ما لم أعد أحتمل، قلت «سأذهب إلى بيتي، فلم أنم من قرنين».

كان يلف بأصابعه لفافة تبغ من نوع «عثمان». توقف باستغراب، وقال بلذة تشبه رقصات الإله ديونيسيوس وهو يعبر أودية الربيع والينابيع البرية والشمس، وتتبعه نساء عرايا يرقصن وقد فقدن رشدهن من السكر، «نحن من الخالدين يا رجل، ولم تحدثني عنك بعد !» وكأنه يؤنبني على فكرة النوم نفسها كفكرة فانية. فرحت لأنه شملني بقوله «نحن»، أي أننا من عالم متفوق واحد، ولأنه طلب مني أن أحدثه عن نفسي حديث رجل خالد مع رجل خالد آخر. انتفخ صدري من الزهوّ، فنظر إليّ بيأس، وقال: «لا أحب حفلات تهنئة النفس، يا رجل !». كنت أنتفخ من «المديح»، وأنكمش من «الهجاء»، دائماً، وصدمني. فخرجت للتسكع في الغابة الصغيرة المحيطة بالحرم الجامعي.

قعدت على حافة دائرية لبركة فيها مياه داكنة وقذرة تطفو عليها أوراق الشجر وأضواء النيون، ويسبح فيها البط بهدوء؛ بركة حول نافورة خامدة من عمود معدني واحد. كنت منهكاً، وانهمكت في مراقبة البط، وفجأة، وأنا في كامل الوعي، رأيت رؤيا مذهلة وغريبة :

نجوم صغيرة، مضيئة بنور يبدو وكأنه يأتي منها، لا من خارجها، ذات سطوح بركانية سوداء تتخللها تجويفات صغيرة، سبعة نجوم أو ستة، في أعلى الكون، في صباح غامض يشبه وعداً لم يولد بعد، فيه خضرة شفافة، وفوقه عتمة سوداء لامعة كمرآة، والنجوم مغسولة قبل قليل بماء ساخن وصابون، وبدت قريبة، طازجة، ونظيفة، يتصاعد منها بخار ساخن. وبدا لي أن جسمي هو تلك العتمة العليا التي تتأمل الكون تحتها، حين لم تكن هناك، بعد، أرض ولا سماء. هززت رأسي مرتين، ولكن عبثاً، بقيت الرؤيا معلقة في عينيّ.

وباغتتني رؤيا أخرى بعدها كان مقدراً لها أن ترافقني لسنوات : سماء عالية تشبه لوحة مدهونة بزرقة فاتحة، تميل هنا وهناك إلى البياض الكالح، وقد تشقق الدهان من قدمه، ورأيتني تحتها نسراً رمادياً يحلق عالياً، ويطير مائلاً، بسرعة فائقة، ويرى أرض ذاكرتي كلها، مناخها، تضاريسها، ومن بدايتها، وفقط ينظر، بحياد لا عهد لي به، ولا اسم له عندي، وبدا وكأنه لا يتدخل في شيء، بل يرى، فقط يرى، ويفهم، ويمر. ورآني هنا، على حافة النافورة، فوقف قليلاً في الزرقة، ونظرت للأعلى، والتقت أعيننا، وبدا وكأنه يتأملني بصمت، ثم واصل طيرانه نحو ما لم أكنه بعد..

حيرتني هذه الرؤى، وحيرني بري نفسه أكثر منها. ومن لم يغيّرني بعمق لم يحيرني بصدق. على كل، في تلك الليلة رجعت إلى بيته، وحدثته عن... عن ماذا؟

عن بعض مما رأى النسر ؟

... وأنا طفل في الجبال، كنت أحب أن أرعى بغلتنا التي كان أبي لقبها بـ «أم اسكندر»، ويتبعني حيث أذهب كلب عمي، وأرتاح في فيء الزيتون، وقدماي في برودة التراب، وأحدق غرباً، في البعيد، نحو البحر الأبيض المتوسط. لكنني لم أر البحر عن قرب أبداً، فقد احتلت إسرائيل السهل الساحلي كله قبل ولادتي، وسرقت مسالك الجبل إلى البحر.

عزّ الظهيرة، صمت بري عميق، أزيز صراصير، والفيء، وجنائن الزيتون، في جبال تتكور سفوحها بنعومة أنثى، وتنبسط قممها انبساط الحلمات. هذا هو تكوين ذاكرتي، طقسها الأسمى، وتضاريسها. صيفاً من الوادي لا أرى إلا زرقة عالية، وصخوراً، وشجراً قصيراً أميل للرمادي والبياض منه للغابات، ولا أفق أبعد.

ولما رأيت البحر لأول مرة في بيروت، جلست بعيداً عنه، على مسافة، مغموراً بالهدير، وبالرائحة الرطبة، وبضبابٍ أزرق، ودهشة زبدية بيضاء، وأحببت أن أمشي على الزبد،

أمشي، وأمشي، حتى لا أرى إلا ظهر الموج يعلو ويهبط قادماً مما وراء الأفق. في الموج أنوثة الجبال، ولكن الجبال ثابتة، أساس وعيها ثباتها، والله في قرآنه الكريم قال «وجعلنا الجبال أوتاداً»، والأوتاد مثلثات، أما الموج فهيئات لا حصر لها. والأهم اللون: في الجبال لا زرقة إلا في السماء، وفي شبابيك البيوت القديمة ليلتها، وسحبتني هي منه. لم أر قوة موت بهذا الشكل من قبل، ولا شممت رائحة كرائحته، ولا سمعت هديراً أسود كهديره، ولا قلقاً يشبه هذا. وبدت لي زرقته المشمسة الأولى، زبده، مساحاته، وضبابه، خماراً لغرائز موت بدائية. أو ليس البحر إشارة لفصام شخصية كل ما هو جميل في هذه الدنيا، لفصام صاغته العرب كلها في كلمة واحدة. «رائع» : كل ما يلقي الرعب في الروع، ويرتجف القلب منه، ويتزعزع به، وما يلامس الجمال المطلق أيضاً؟

وصار البحر يطاردني في أحلامي، لسنين، ولكن لم يتوحد طفل الجبل بالبحر، لم يصيرا واحداً. كان يستيقظ من حلمه وهو يرشح عرقاً مالحاً، وكأن البحر يرشح منه، من جسده، من إبريق فخار يدعى «جسده». لم أر البحر الأبيض إلا وحدث لي شيء يشبه هذا، به مسّ من جنون. حتى عندما رأيته من «فوق»، وأنا طفل لم يبلغ الرابعة بعد، مسني جنون ما.

ففي أواخر خمسينات القرن الماضي، تدخلت قوات المارينز الأميركية في الحرب الأهلية في لبنان. ورحلونا أنا وأمي وأبي من بيروت، على ظهر طائرة كـ«رعايا أجانب». نظرت من شباك الطائرة «تحت» : فرأيت أبنية حمراء، وبيضاء، وصغيرة، تشبه قطع «ليغو»، بينها شوارع سوداء ملتوية تتراكض عليها سيارات صغيرة وملونة، وأحببتها. وتخيلت بيروت «مدينة أطفال». وأردت أن أنزل فيها وألعب. حولها ظل أزرق، لا اسم له عندي، ساكن، وشاسع، ولم أدر ما هو : كان البحر. هذا هو أول ذاكرتي، أولها المطلق، قعرها، قبله لا أذكر شيئاً.

مسني عشق لمدينة أطفال سرية، لم يحدثني أحد عنها، ولم أحدث أحداً، كتمتها بيني وبيني، وأحببتها، وكنت أبحث عنها في الجبال. إنها موجودة، ورأيتها، أنا متأكد، ولكن أين؟ كنت أسحب بغلتنا ويتبعني حيث أذهب كلب عمي، وأبحث عنها. لم أجدها في فيء الزيتون، ولا بين الأودية، ولم أرها حين كنت أحدق غرباً نحو البحر. كنت أركب «الباص» من قريتنا إلى رام الله، وأجلس في جهته اليمنى، وأراقب مسالك الجبال كيلا يفوتني شيء، وأبحث عنها، وكنت أرجع فيه وأجلس في الجهة اليسرى، وأبحث عنها، ولم أجدها، حتى في «إبريل، أقسى شهور السنة، حين تمتزج الذكريات بالرغبات».

بعد خمسة عشر عاماً كاملة أدركت أنني كنت أطارد وهما بحرياً آخر. كنت أيامها طالباً في جامعة الإقتصاد في بودابست، وأسكن على ضفة نهر الدانوب، وأستمع إلى موسيقى كلاسيكية أوروبية، وأتخيل نفسي في جبال الطفولة : كانت زرقاء غامقة، وكنت أراني في قعر واد هناك : وجسمي كتلة من هلام أشبه بجنين أزرق يحاول أن يولد، ويتحرك،

وينبض كله كقلب كبير، وله صوت، ولكنه يبقى هو هو: هلاماً في جبال زرقاء. وبدا وكأن هناك «زحفاً أزرق» في روحي، إضاءات تشبه ظلال البحر. أيامها سمعت بموسيقى «الدانوب الأزرق»، أيضاً. ولكن لم أعد أحلم لا بمدينة الأطفال ولا ببحر يطاردني. في المطاردة حركة، طاقة، حيوية، غضب، حرية، دراما، هوج، جنون. ولما هدأ البحر، غرق كل هذا الغضب مثل كرة من اللهب في الماء، وأين ذهب هذا الوحش الأزرق العجوز، فاقد الحيوية هذا، سياق الرماد وسيادته الأشمل؟ اختفى في «معدتي»، على ما أعتقد، وفي عضلات جسمي، وصار «طاقة وضع»، وبدأت أتحول إلى صحراء بيضاء من ملح يلمع في الظهيرة مثل مرايا السراب.

واشتدت بي رؤى الجنون. كنت أتخيلني في مدينة فارغة تماماً من أي إنسان، مدينة من نحاس أحمر، كنت قرأت عنها في «ألف ليلة وليلة»، بأرصفة من نحاس، ودكاكين من نحاس، وشجر من نحاس، وأحياناً، في الليل، أتجول فيها والأضواء خضراء، خضراء جداً، «وحيث نظرت مرايا، مرايا، مرايا، وما من أحد. تجولت حول ضواحي الجنون وعاشرت سكان هذا البلد». وأتسكع في الضوء الأخضَر، وأرى «حول الزوايا» تماثيل نساء عاريات من جبس له لون أصفر متسخ. تماثيل تحدق فيّ، وتطاردني نظراتها. لم أكن «أحلم» بها، كنت أراها في ذهني في اليقظة، محض خيال فقط، ولكنها تسكن أغواري.

أو كنت أحلمني مسجوناً في برج زجاج دائري مغلق، على قمة جبل يطل على جبال من غابات خضراء مشمسة، فجأة تطلق يد خفيّة رصاصة في رأسي، ويتبعها طنين خفيف، وأهوي، ويتكسر البرج، منفجراً نحو الخارج، وببطء، كتصوير بطيء في السينما، ويهوي، وأنا أنظر نحو الغابات والشمس وأهوي معه وفيه. وكنت أرى مصابيح ملونة، خضراء وصفراء وزرقاء، مدفونة تحت التراب الذي أمشي عليه. ولكن لم أكن خائفاً من الجنون، ولم يخطر ببالي أنني سأجن. وربما كان هذا دليل جنون.

كان عقلي قد اتسع وراء أي حدّ يمكن أن يكون «معقولاً». في فترة لا تتجاوز ثلاث سنوات كنت قد تعلمت كثيراً جداً في حقول متباعدة جداً : الفلسفة، علم النفس، الإقتصاد السياسي، الأدب، التاريخ، الأساطير، الرياضيات العليا، الفن المعماري، النقد الأدبي، السياسة، مالية الدولة، الموسيقى..

رجعت لزيارة أهلي في فلسطين (في صيف ١٩٧٥). عزّ الظهيرة. تراب رمادي يثور منه غبار حول خطاي. للناس جلد برونزي لفحته شمس المتوسط، وشعر أسود أو أشقر لامع، ملامحهم غريبة، ضحكاتهم، أسنانهم، وحتى اللغة العربية التي يتكلمون بها غريبة. فحتى في أحلامي كنت أحلم باللغة الهنغارية. كان وكأن إدراكي انقلب تماماً : أهلي هم «الغرباء». وبدا لي هؤلاء الناس ـ أقاربي، أهلي، أصدقائي ـ وكأنهم جاؤوا من العصر الآشوري، أو من كهوف ما قبل الذاكرة. وانتابتني نوبة فقدان إدراك : لم أتعرف، مثلاً، على شاب قصير وسمين وأشقر، يضحك، ويؤشر، ويسأل، ويجلس مقابلي. رأيته،

في حياة سابقة ربما، ولكن أين ؟ ومن هو ؟ بعد نصف ساعة لمع في ذهني اسمه : «الزير» : ابن عم لي، تربينا معاً، منذ الصغر، وذهبنا للمدرسة معاً، وأكملنا التوجيهية معاً، افترقنا ثلاث سنوات فقط، ولم أتعرف عليه. لم أكن متأكداً مما أرى، فسألته : «هل أنت الزير؟». نظر إليّ بعدم فهم كامل لمدة، ثم قال : «آه، أنا».

طردني أبي من البيت بعد يومين من وصولي : لم أتعرف عليه كـ«أبي»، ولا على بيته كـ«بيتي»، ولا حتى كـ«بيت». تخاصم كعادته مع أمي فرفضت التدخل. وقلت له «اعتبرني في فندق، ولا دخل لي بما يحدث فيه». فطردني. ورجعت لبودابست. قبل هذه الزيارة كنت «أحن» إلى «وطن»، و«بيت»، وبقاع في الذاكرة تشكل «مرجعية» لي في المنفى والمتاهات، إلى شيء ثابت، دائم، لا يمكن أن يتغير أو يتم «فقدانه». كنت كمن يعيش في بلاد مبنية على ظهر حوت، فيها نخل، وبحارة، وأسواق ذهب، وعبيد، بلاد ـ متاهة، ولكن على الأقل ثابتة، تحتها ثابت، وفجأة تحرك الحوت نحو الأعماق، وبدأ كل شيء يغرق. الفكرة عن «الثبات» غرقت. وكل عالمي صار بحراً أهوج لا سواحل له، يسكنه قراصنة على ظهر السفن.

قررت ترك الجامعة والسفر حيث أمكنني السفر. قالت امرأة هنغارية ناضجة في مكتب رئيس الجامعة : «هل قرأت رواية حرب وسلام؟» قلت : «لا. لماذا؟». قالت «أنت تشبه شخصية فيها تدعي بيير». قلت : «لا أعرفه». وخربشت بقلم رصاص خرابيش ذات تكوين يشبه الدوامة، وقلت، مؤشراً إلى نقطة في وسط الدوامة، «أنا تقريباً هنا». قالت جملة لن أنساها أبداً : «ما دمت تعرف تقريباً أين أنت، لا توجد مشكلة بعد. يوماً ما، ربما بعد ربع قرن، ابعث لي برسالة عمّا حدث معك. أحب أن أعرف».

قرأت «حرب وسلام»، وأحببت بيير هذا : يشبه شقة في حرب، يتكسر الدرج، وتحترق الشبابيك، وتتخلع الأبواب، ويبقى دائماً في بيير جناح لم يمس بسوء، وصالح للإقامة. بيير، هذا الذي يتسكع في الحرب على الجبهة، بين المتحاربين، محتاراً من الروس والفرنسيين معاً، وعندما يقبض على جندي فرنسي لا يدري من هو الذي أسر الآخر منهما، بيير هذا أحببته.

>

بعد ثماني سنوات كاملة، وصلت هنا، إلى سياتل، في السنة الماضية، في ديسمبر ١٩٨٥ تحديداً، لدراسة الأدب المقارن في جامعة واشنطن، ثالث جامعة أدخلها. وصلت قبل عيد الميلاد بقليل، ولا شيء كي أفعله بنفسي، ففكرت في كتابة رسالة لها، ولكن العنوان ضاع.

سكنت في فندق «جمعية الشبان المسيحية»، قرب الميناء، وصرت أتسلى بمراقبة العابرين فيه. مرة دخل من باب الزجاج الخارجي إلى الـ«لوبي» شخص مختل عقلياً، يكلم نفسه، ويؤشر، ويضحك، ويغني على ليلاه. فجأة اتجه نحوي وانحنى مرتين أمامي، وقال: «متأسف يا مستر، فعلاً متأسف، جداً متأسف، جداً، جداً». لا أعرفه، ولم أره من

قبل، ولا أدري لماذا يتأسف، ولا لماذا تخيلني راهباً كاثوليكياً يعترف أمامه بخطاياه. «حالة فضائية»، علق عامل كهرباء أميركي يلبس بنطلون كاوبوي ويشرب البيرة قربي. أعجبني التعبير : «حالة فضائية». وعلقت على كلامه : «ويسحقها شعور غامض بالذنب».

وهذا أيضاً يسحقني. فعندما مات أبي في أواخر سبعينات القرن الماضي، بجلطة في الدماغ، مددوه في نعش من خشب طبيعي، قديم، في كفن أبيض. وقف أهلي وأقربائي لوداعه صفاً واحداً، كل يلقي بنظرة أسى عليه، أو يقبله على جبينه. أختي ـ تلك التي غسلنا شعرها بماء البحر في «الحمام العسكري» ـ ألقت بنفسها عليه، وناحت، وجروها عنه بالقوة كيلا تنهار تماماً.

وجاء دوري. وجهه أصفر باهت، وفيه غضب قديم، وبياض شبحي ما، وبقع خضراء داكنة وغريبة بدت لي متعفنة، واستوقفتني، فوقفت كتمثال حجر، ولا حركة، ولا قبلة. دفعتني أمي من الخلف، ولم أتحرك. وقلت لنفسي لا أريد طعم الموت على شفتيّ ما دمت حياً يرزق، ثم مشيت بعيداً. مات ولم أقبله حتى في نعشه، وبدأت أشعر بذنب يشبه أغنية «بلوز»، زرقاء، موجعة، متضورة، مسجلة سراً على شريط «شفتيّ». هل سمعت عن شفاه تشعر بالذنب؟ هذه شفاهي: ولو رسمتها لكانت بمزيج غريب من الأخضر والأصفر فيه بياض جاف ومتشقق. صرت أخاف من الكلام، وأخاف من الصمت. قالت لي رسامة فرنسية مرة : «أنت تخسر في الحالتين : إن تكلمت وإن لم..».

وصرت أفر من نفسي، ومن كلامي. بعد موته بأشهر وجدتني في مدينة أخرى وقارة أخرى وزمن آخر : «أيوه»، الولايات المتحدة ١٩٧٩، أتزوج من امرأة منفصمة الشخصية تدعى «ماري» (اسم مستعار).

التقيت بها في صالون فندق. كانت تدفع أجرة شقتها من التأمين الإجتماعي، ولا تقدر على العمل أو التكيف، وحيدة تماماً، ويهيمن عليها ماضيها في نيويورك. وعندما تأتيها «نوبة هلوسة» فصامية كانت عيناها تتسعان خلف نظارتها الدائرية، وتبدو وكأنها رأت شيئاً خفياً، فتنظر يمنة ويسرة، ثم تتركني وتذهب إلى غرفة أخرى وتغلق الباب. سألتها عمّا يحدث في تلك اللحظة قالت بأنها تسمع «مجرماً» يهددها بـ«لكنة نيويوركية» من داخل «جهاز التدفئة». وأحياناً تسمع الماء في الحمام ينذرها من شيء سيأتي. وكانت تحلم حلماً متكرراً بأنها تركض هاربة وحافية تحت زخات مطر شديد فوق جسر معزول فوق نهر ما، ويلمع البرق حولها، ثم يقول لها الرعد، بلكنة نيويوركية : «عودي للمسيح لنيل الخلاص». حللت أحلامها واستنتجت أنها تعيش انهياراً نفسياً ناتجاً عن فقدان إيمانها الديني، في بلد ينتج فصاميين كما ينتج ساندويشات. زرت مع ماري المستشفى الذي تتعالج فيه. وفي ممراته المضاءة، والنظيفة، وفي صالات استراحة بتلفزيونات ملونة وزهور اصطناعية، رأيت بشراً، إن جازت التسمية أصلاً، تدهورت حالتهم إلى

«مزيج من الأشباح والنباتات»، يسمونهم بالـ «خضروات» هناك. في «الحالات الفضائية» يبدو وكأن الله أو القدر أو أية قوة أخرى حشر مريضاً في مركبة فضائية وقذفه نحو سكان الفضاء السحيق، أو أن سكان الفضاء السحيق أنفسهم بعثوا للأرض بكائنات من عندهم، ولكن «الخضروات» تسكن في عالم سفلي تحت الأرض، في درك من جحيم دانتي، درك خاص بمن صار «تحت حيوان وفوق جماد»، مزيج من الأشباح والنباتات، كما قلت، كنت أحسبه يسكن في خيال السينمائيين فقط. (لاحقاً رأيت فيلماً مذهلاً عن «الخضروات» يدعى «أويكننغ» أو «اليقظة».).

وحكت لي ماري قصتها. فرت وهي طفلة من بيت أبيها وأمها، وتشردت في الشوارع، ثم انتهت متطوعة وفاعلة خير في «كنيسة» ريفية مغمورة: ترتب الزهور الصفراء والحمراء وأية ألوان أخرى يتبرع بها «المؤمنون» في باقات وتوزعها على منعطفات الطرق وأبناء السبيل. بعد سبع سنين من «فعل الخير»، واعترافاً بتقواها، نقلوها من كنيستها الريفية إلى مقر الكنيسة المركزي في مدينة المتاهات العظمى: نيويورك. ووجدت «راهبة الزهور» نفسها، بعد سنين من العيش على «صليب من الورد»، ليس في «كنيسة»، بل في مركز يدير شبكات من البغاء وتوزيع المخدرات، ومن جملتها شبكة من «الكنائس». حاولت الهرب فحقنوها بمخدرات ثقيلة على ما يبدو، واعتقلت لسنين أخرى في المقر، وفي قصر فخم، بكلاب حراسة وبرك سباحة، وحدائق، وانفصمت شخصيتها، فأخرجوها حين صارت حطاماً، ليتولى أمرها «خبراء النفس»، وتحديداً خبيران: أمها وطبيبها.

عرضت عليها أن نتزوج، إما يأساً من الحياة، أو لأنني كنت ألعب دور مسيح يوزع من فوق صليبه زهوراً على راهباته، أو لأنني كنت أريد امرأة في الليل بأي ثمن. فكرت في «سحب كلامي» بعدها، فقطبت حاجبيها، وبدت وكأنها تجد صعوبة في التركيز في نقطة في ذهنها، وأخذت شفتاها شكل منقار من لحم أبيض. شعرت شعوراً ساحقاً بالذنب والشفقة عليها وقلت بأنني أمزح. ربما كنت أحدس بأن شخصيتي ستنفصم، قريباً، إن وفقني الله، وقلت بأنني «أمزح». تحسنت حالتها بعد الزواج، جزئياً لأنني كنت غرقت سنوات في «علم النفس»، وأعرف كيف أتعامل معها، وجزئياً لأنني أنا نفسي «حالة فضائيةً».

دعتني أمها وطبيبها لعشاء فخم ذات ليلة، وسألاني «كيف تعاملها؟». أرادا فهم كيف تحسنت حالتها فصارت تطبخ، وتركض، وتبحث عن عمل، أي بدأت بترميم ما يدعوه فرويد بـ «الأنا»، ولم تتحسن عندهما. «كيف تعاملها؟». قلت: «كإنسان». ولم يفهما مغزاي: هل أقصد أنني أنا نفسي «إنسان»، أم أنها هي «إنسان»، أم، كاحتمال بعيد، أنا وهي معاً بشر، ولو كفرضية.

كانت تتكلم في حلمها، وتهذي عن «طائرة هليوكوبتر» ما، ولم أفهم هذه الطائرة بالذات. من تلميحات عدة فهمت بأنها تتمنى أن أكون غنياً معه طائرة «هليوكوبتر».

كنت ولم أزل مثقفاً معدماً. فاشتريت لها شيئاً آخر: «لامبة» زرقاء، غامقة الضوء، علقتها فوق سريرها في غرفة النوم. وتحت ذلك الضوء كنت أراقبها وهي نائمة تهذي، وتحلم أنها امرأة أخرى، تدعى «ميندي»، تصير امرأة أخرى، بصوت آخر، وبأحلام أخرى، وتضاجع رجلاً آخر، وتبكي في الحلم، وأنا أدخن، وأحدق في الضوء الأزرق، وأسمع. فهمت كثيراً من هذياناتها إلا قصة هذه الطائرة: من أين تأتي لتهبط في حلم، ولماذا، ومن هي ميندي هذه؟ حتى دعتني إلى حفلة في بيت أمها.

بيت لواحدة من الطبقة الوسطى، حوله حديقة واسعة من عشب مقصوص محاطة بسياج من خشب قديم. فكرت بالتجول هناك قليلاً. كان ذهولي تاماً حين أتت طائرة هليوكوبتر وهبطت في الساحة قربي، فابتعدت من قوة الهواء والهدير إلى منطقة قرب السياج، وراقبتها. نزل عن درجاتها شاب أنيق ببدلة سوداء، وفتاة شقراء، حرة وجميلة ولطيفة، وخرجت ماري من البيت وركضت للطائرة، وتعانقت مع تلك الشقراء. طقوس غريبة: رفعت تلك الشقراء قدم ماري وقبلت قعر حذائها. وعرّفتني على نفسها: «ميندي، أخت ماري». يا إلهي، لم أصدق عيني: ماري تحلم أنها أختها !. وتبرعت أمهما بتعريف ميندي عليّ قبل أن أعرفها بنفسي: «وهذا حسين، زوج ماري، وطبعاً، ليس شحاذاً». لو كنت شحاذاً لخبأتني في خزانة من أمام المليونيرة!.

كنت لاحظت أن ماري تبدأ جوابها عن أي سؤال أسألها إياه بـ «طيب. قالت أمي»، أو «طيب. سألت أمي...» «ما رأيك في الزهور الصفراء؟»، «طيب. سألت أمي»، «وما رأيك في الجليد؟»، «طيب. قالت أمي». عقل ببغاء. وأبوها يكرر صيغة واحدة كحل لأية مشكلة، إن احتاجت أن تسهر معه ساعة، فقط ساعة، سيقول «ماري، يا حبيبتي، تشعرين بالوحدة، وهذه مشكلتك الخاصة»، وإن سمعت مجرماً يكلمها من «جهاز التدفئة» بلكنة نيويوركية، وتلفنت له في حالة هستيريا، سيقول: «ماري، يا حبيبتي، تسمعين مجرماً من نيويورك، وهذه مشكلتك الخاصة». وماري هذه فردية جداً، كأبيها. مرة جن جنونها لأنني نسيت فنجان «قهوتي» على الطاولة في المطبخ. «أنا لست خدامة لك»، صرخت وهي ترجف. صعب في عوالم غارقة في فرديتها أن أقول «طيب. سأنظف الطاولة»، فهذا فيه تنازل عن «فرديتي» أنا، أمام فرديتها، وصعب أن أقول «طيب. سننظف معاً»، فهذه «مشاعية» سائبة، وصعب أن أقول لها «نظفي أنت»، فهذا اعتداء على فرديتها، فاتفقنا على أن أنظف «نصف الطاولة» الخاص بي، وهي تنظف النصف الآخر، حتى الطاولة انفصمت شخصيتها.

سافرت إلى شيكاغو أيامها. على باب غرفتي في الفندق، من الداخل، زردان أو حتى ثلاثة من الحديد، وأقفال غير القفل العادي، وكأن النوم فيها مخاطرة بموت لا يرده إلا حفظ رقم تلفون الشرطة، المكتوب على ورقة صغيرة فوق التلفزيون الملون. تلفنت لي ماري مرتعبة، «في نفس ليلة سفرك جاء مجرم إلى شقتي، وحاول خلع الباب، وكاد

ينجح لو لا القفل الداخلي، تلفنت للشرطة...». اقشعر بدني، فأنا من سيتهم بقتلها والهرب إلى شيكاغو، وكيف سأنجو من السجن المؤبد عندها؟ جلست على السرير أفكر. لعلها «تتخيل» القصة كلها، فمن عادة منفصمي الشخصية اختلاق أوضاع «اضطهادية» كهذه. على كل، كنت أتوتر إلى حد أنني صرت أدخل في نوبات من الإرتجاف. كان عليّ أن أحسب كل حرف، كل تعبير، كل حلم، كل حركة، وأن أقدر أي أثر على نفسيتها. وأمها وطبيبها اتفقا على أنني تزوجت منها لأنني «بلا هوية»، ولا أعرف «من أنا». وربما كانا على حق، لكن أية «هوية» خلقا لماري؟ أمها حولتها إلى ببغاء، وطبيبها إلى «زبونة» يستطيع عبرها أن يقيم علاقة جنسية بأمها!. وتطلقنا.

>

ووجدتني بعد عدة سنين في فلسطين أسكن شقة حديثة من حجر أبيض خلف سجن رام الله المركزي، وتسكنني مخاوفي من الجنون. كتبت لي، لحسين الآخر ذاك، شبحي،

«تحلق في زرقة السموات طيراً من تَنَكْ
لا شيء ضدك أو معكْ
ويشدك للأرض خيط حرير فقط
والأرنب البريّ يقضمه لتفقد موقعك».

كان لديّ شعور بأنني أفقد آخر خيط يربطني بـ «الواقع»، آخر خيط. فأحلق لحيتي في المرآة، ليلاً، وأقول : «إبق على الخط». كان يحكم رام الله أيامها، و«الضفة الغربية» كلها، حاكم عسكري إسرائيلي يدعى «مناحيم ميلسون». وفي الصالون، ليلاً، على ضوء تلفزيون مشوش ورذاذ إلكتروني، قرأت تحليلاً عن شخصيته، ولا أدري لماذا ارتعبت من التحليل، وقلت له، لمناحيم ميلسون، أيضاً : «إبق على الخط».

تتناوشه مثلي وساوس عن فقدان صلته بـ «الواقع». وهوسه بـ «الوقائع»، وتقارير المخابرات، والأوامر، وكل ما يلزم لإدارة وحكم «الضفة الغربية» كلها، ليس إلا للبرهنة لنفسه أنه لم يزل على صلة بـ «الواقع». ولكن هذا الواقع مثل الماء بين أصابعه، وينزلق منه باستمرار، وكلما انزلق الواقع أكثر زادت مخاوفه، وزاد هوسه بالتحكم بالأشياء والناس، لكي يبقى على صلة بـ «الواقع».

نهر الأردن خيط حرير يشق المكان إلى «ضفتين» : غربية وشرقية. ومناحيم ميلسون يحكم الغربية فقط، وهناك ضفة أخرى تنزلق من بين يديه باستمرار، وهوسه بالهيمنة عليها يشبه الأغنية الصهيونية المعروفة : «للأردن ضفتان : الأولى لنا، والأخرى لنا». ولو اختفى نهر الأردن نفسه، لو قضمه الأرنب البريّ، لاختفت ضفتاه، ولما عرف مناحيم نفسه «شرقه من غربه». والتاريخ ماكر : انفصام شخصية المكان إلى ضفتين حالة «فضائية»، فيها كل شخصية تستقل عن الشخصية الأخرى، ولا بد من «ممر» ما، خدعة ما، كي يمكن القول بأن الشخصيتين تسكنان معاً في «نفس» الشخص رغم استقلالهما،

في «جسم واحد»، ومريض واحد، ومكان واحد.

هذه الخدعة جسر صغير من خشب وحديد فوق نهر الأردن نفسه، ممر وخدعة، من هنا يعبر، خارجاً من الغرب إلى الشرق، من حشره التاريخ في قنينة الإحتلال، ومن هنا يعبر، داخلاً من الشرق إلى الغرب، من سوف يحشره التاريخ في قنينة الإحتلال، ولا مكان هنا لا للدخول ولا للخروج إلا من شخصية أولى إلى شخصية أخرى في وضع فصامي. ألـ «جسر» هو لحظة تبديل الشخصيات، من ماري إلى ميندي، مثلاً، حين تستولي على الفصامي شخصيته الأخرى، وتنزاح الأولى، أكثف تعبير عن اللامكان، وعن فلسطين، وعن المدينة التي كنت أسكنها أنا ومناحيم ميلسون معاً : رام الله.

٧

كنت أجوع أيامها، وبلا بيت ولا مال ولا شيء آخر، فأكتفي بشرب بيضة نيئة أو بيضتين يومياً، يا إلهي ما أتعس رائحة البيض النيء في معدة خاوية، معدة لمدمن على التدخين والتوتر.. ودعاني صديق كان طالباً معي في جامعة بيرزيت، للسكن مع شلة في تلك الشقة الحديثة من حجر أبيض خلف السجن. شلة أطعمتني، وأسكنتني بكرم حاتمي. ووجدتني أنام على أريكة ذات غطاء أخضر فاتح في الصالون، وليس في غرفة «عادية» أو في لون «عادي». والصالون هو «الجسر».

في ليلة ما غفوت وتركت التلفزيون الملون مفتوحاً، واستيقظت مرتعباً من شيء خفي في الروح، ونظرت حولي : قرب التلفزيون، على مقعد خشبي، تقريباً رأيت شخصاً آخر يشبهني، نسخة عني، وبدا وكأنه كان هناك من زمن طويل يراقبني وأنا نائم. تقريباً رأيت، أي شعرت بحضوره، بطاقة في الجو، كطفل شعر بأن أباه الميت كان يجلس هنا، ويحلق لحيته في المرآة هناك، وبالتدريج تتكاثف الذكرى، والطاقة، وحضور الموتى، وتقريباً يرى أباه جالساً في الكرسي كأن لا موت هناك. شعرت بأنني داخل شقة أخرى انفتحت في الشقة، أو كأن شخصية أخرى للشقة استولت على الأولى. قلت «ابق على الخط : أنت تتشبه بنهر الأردن، وعلى وشك الإنفصام إلى ضفتين».

في ذلك الصالون كتبت الفصل الأخير من رواية «الضفة الثالثة لنهر الأردن» : كتبها حسين آخر، شخص يشبه مناحيم ميلسون، ويسمع، ليلاً، في الجبال، حركة أرنب بري يقضم آخر خيط يربطه بـ «الواقع». وكتبت، مع نفس الصديق الذي دعاني للشقة قصيدة فجة ـ كنا نعتقد بأنها جميلة ـ أهديناها لمدرب الكاراتيه:

«سأدخل في هذه الشقة الخالية

تلفنوا لي : سأترك قرب الهاتف فيها ذاتي الثانية

وأخرج إن خرجت وفيّ إصرار الخوارج أو خداع معاوية».

كنت على وشك التصدع الكامل. وفي آخر أيامي في نفس الصالون، في هذه المساحة من بلاط مرقط بالأبيض والأسود، حلمتني في حانة من خشب على النمط الأميركي،

سبق ورأيتها في فيلم «كان يا ما كان مرة في الغرب»، وكانت تتأرجح فوق هاوية لم أدركها، والسقف يدلف بقوة، ومنه تنزل مزاريب ذات صوت غريب، ومن وسطه تتأرجح بجنون لامبة كهربائية صفراء الضوء في طرف سلك أسود، وتذهب من أول السقف إلى آخره ثم تعود، وكلما تغير موقعها تغير الضوء الشبحي المبتل الذي يصدر منها، وتغيرت الحانة معه، والأثاث كله يتزحلق تحت المزاريب جيئة وذهاباً، كل شيء مبتل، وكلما تشبثت بشيء وقع، فوجدتني مستلقياً على بطني فوق المصطبة أحاول القبض على سطح خشبي أملس، على محض ضوء على خشب، ولما تمكنت منه قليلاً انكسر لوحان في المصطبة في بقعة بين يديّ وتحت وجهي مباشرة، وانفتحت هوة فيها رأيت موجاً أسود لامعاً يصعد نحوي ويهبط كي يصعد ثانية، وشعرت برعب من الموت غرقاً، وأدركت أن الحانة كلها تطفو فوق البحر. كنت أتخلع.

يا إلهي كم كنت أحنّ إلى التوازن! مرة رأيت عرضاً بهلوانياً صينياً : صبية تنام على ظهرها وترفع قدميها، وعليهما تبني صبايا أخريات هرماً شاهقاً يصل السقف. استغربت جماله وتوازنه، فقال لي صديق ما، «لماذا تستغرب يا حسين؟ هذه الثقافة الصينية تبحث منذ خمسة آلاف عام عن «توازنها»، هذا هرم يأتي من التاريخ». ومن أنا الآن، يا بري، غير مجنون يركض في جبل مقمر في ذهن تاريخ مختل؟! من أين لي بالتوازن، أو بتاريخ متوازن يا بري؟ . يا إلهي! حتى الكلمات لم تعد..

٧

كان بري يصغي، طوال الوقت، وفي عينيه بريق أسود قلق، وكأن في عينيه سطرين من سطور الغيب يوشك أن يبوح بهما ويتردد. أنهيت كلامي، وعلى عكس ما توقعت، لم يعلق. وأخذ يلف لفافة تبغ بصمت، ثم قال جملة واحدة : «ذهنك اجتماعي يا رجل. وأنا أستطيع مقارعة كل شر، إلا الشر الإجتماعي». وبصق فتات التبغ من فمه، وأطرق مرة أخرى.

خلفه شباك واسع مفتوحة دفتاه على فضاء شفيف وأزرق غامض، وبدا هو كتلة منحوتة في إطار الشباك. اتكأت على حافته، وسرحت في تأمل شجرة ورد سامقة قرب سياج خشب.

ما الذي أبحث عنه هنا، في هذه القارة كلها؟ خطر في بالي فيلم عن دير صيني قديم، فيه طفل زرع له الراهب شجرة ورد، ليدربه على الـ «كونغ فو»، وقال له أن يقفز فوقها كل يوم، أعلى فأعلى، حتى سمقت الوردة عالياً، وصار يقفز بخفة قط، كبرت معه وكبر معها.

وذكرني هذا بفيلم آخر عن معبد «تشاولين»، في الصين القديمة، بقايا فيلم اهترأ في الذاكرة عن راهب بوذي يعلم شاباً منذ نعومة أظافره على الكونغ فو، فيكبر في الدير، ويسلمه الراهب سلسالاً فيه نصف ميدالية من ذهب، ثم يقول له : لا يوجد الآن أحد يعرف

أكثر مني ويستطيع أن يعلمك شيئاً جديداً في هذا الفن، إلا راهب آخر في مدينة أخرى في أقصى الصين، اذهب إليه. وأعطاه عنوانه. «وكيف أعرفه؟». «عنده نصف الميدالية الآخر، فابحث عنه»، رد الراهب.

وفي المدينة الموعودة، يكتشف أن العنوان الذي يبحث عنه غير موجود. وأثناء تسكعه في المدينة بحيرة كاملة، وعنوان خاطئ، تحشره عصابة في قاعة واسعة وتكاد تقضي عليه، ويشعر بالدوار، ويكاد يسقط، فيحدق في قلبه في لحظة بدا له فيها وكأنه سيموت، فيرى، كما في حلم، معلمه من «تشاولين» يهتف به : معك أنت نصف الميدالية الآخر، أنت هو الوحيد الذي يستطيع أن يعلمك أكثر مني.

منذ سنين وأنا أحلم أن أترك كل شيء في حياتي، وأذهب إلى دير في الصين، وأتعلم الكونغ فو، ولا أخرج من هناك أبداً. ولكن هناك نوعاً من الناس، مثلي، لا يمكنه أن «يحسم» كل حياته، كلها، لآخر ذرة في قلبه، من أجل أي شيء في الدنيا، وقدره أن يبقى «مشتتاً»، كالندى فوق العشب، بدل أن تتوحد كل قطراته لتكون جدولاً أو نهراً، وتحسم نفسها بـ «اتجاه» ما، اتجاه واحد لا رجعة عنه ولا شك فيه. أعني أنني من هذا النوع الذي لا يحيا لأجل أي شيء إلا بنصف قلب، على الأكثر، وكل شروره تأتي من نصف القلب هذا، إن بقي لديه أي قلب أصلاً. وأوصلني هذا إلى صحراء روحية ما.

وتذكرت، وتذكرت، وتذكرت، كل حياتي هكذا : مسلسل من «الذكريات»، وكل فكرة تقود إلى أخرى تقود هي نفسها إلى أخرى تقود هي نفسها لـ.. وذاكرتي ليست دقيقة أبداً، وعادة ما أبدل وأغيّر فيها، وأرمّم، وأحذف، وأبقي، وأخترع ذكريات، وهكذا، وهكذا. وضعت رأسي على حافة الشباك وكأنني سأغسله في الفضاء الأزرق وحاولت أن لا أتذكر شيئاً أبداً.

ثم انتبهت فجأة لكونه لم يقل شيئاً، وهذه إهانة. قلت بغضب:

•«بري، لم تعلق على كلامي!»

ـ «لكل شخص رقصته مع الحياة يا رجل. ولا أستطيع رقص رقصتك معها».

• «مصيري فردي، كشجرة الورد هذه، تنمو لوحدها، وجميل منها أن تنمو لوحدها، لكن ما رأيك في رقصتي؟».

لف لفافة تبغ من نوع «عثمان»، وبصق الفتات، وقال ضاغطاً كل حرف :

ـ «ميز الذهن عن محتواه يا حسين !».

أول مرة أسمع عن تمييز كهذا. ولم أفهم شيئاً إطلاقاً. رجعت للطاولة وقعدت وحدقت في عينيه كالأبله، بحيرة كاملة. ومرت لحظات صمت مطبق، ثم قلت:

• «وما الفرق بين الذهن ومحتواه؟»

كان أمامه صحن كبير أبيض فيه بقايا بيض مقلي، وأعقاب سجائر، وفتات خبز فرنسي. قبض على حافة الصحن بنوع من الإشمئزاز، ورمى بكل ما فيه من بقايا على

الموكيت الأزرق القذر، بقربي، ثم رمى الصحن الفارغ على الطاولة، أمامي، وقال مؤشراً إليه :

ـ «هذا هو الذهن».

وأشار إلى بقايا البيض والسجائر والخبز على الموكيت، وأكمل:

ـ «وهذا هو محتواه!»

• «الحقيقة دائماً ملموسة. كن ملموساً الآن : ما هو محتوى ذهني؟»

ـ «ذهنك سعدان لدغته عقرب ماضية، فصار ينط ويزعق : وع ! وع ! وع ! وع ! وهذا هو محتواه: زعيق قرد.»

وتخيلتني سعداناً قصيراً يمسك بقدمه اليمنى ويقفز على رجل واحدة في فسحة في غابة ويبتعد عن العقرب زاعقاً وع! وع! وع! ضحكت، وقلت:

• «تقريباً هكذا.»

ـ «ليس تقريباً يا حسين ، ذهنك سعدان ملدوغ . تشبه هذا الفقير الهندي الذي جاء إلى دير بوذي بحثاً عن إنارة روحه. وقعد يروي للراهب عن ماضيه، وعذابه، وذكرياته، وعن حاجته للتنوير، ويروي، ويروي، ويروي، والراهب يصغي ويصب الشاي في فنجان على الطاولة. طفح الفنجان، وسال الشاي على الخشب والأرض، والراهب يصب، والرجل يروي ويروي ويروي، إلى حد الملل، وأخيراً انتبه فقال للراهب : طفح الشاي من الفنجان لماذا تواصل الصب فيه؟ فرد الراهب : «ذهنك يشبه هذا الفنجان، مليء، أفرغه مما فيه، كي أصب لك شاياً جديداً».

• « تعني أني ممل؟ »

ـ «نعم، ممل، يا رجل، لست أقصد منها الإهانة، فالمعرفة لا شخصية، لكنك ممل. هل تدري لماذا؟ لأن فنجانك مليء بشايك القديم. أفرغه».

ونهض غاضباً نحو رف كتب عليه كومة من أوراق كمبيوتر ممزقة وقذرة، كان يلتقطها من الشارع ويجمعها عنده، وأخذ ينبش فيها، ثم سحب من تحتها كتاباً قديماً، (عرفت لاحقاً أنه عن الحكمة الأنثوية عند الهنود الحمر، ويدعى «ميديسن وومن» («المرأة الطبيبة»)، وهو اسم بديل عند البعض، في الأنثروبولوجيا، لأسماء مثل «الساحرة» أو «المشعوذة».) فتحه، ولم أدر هل كان يرتجل أم يقرأ منه، لكنه كان يحدق فيه، وبدا، في نفس الوقت، وكأنه يتخيل رقعة شطرنج أمامه على الطاولة. مدّ يده وقبض على كتلة صغيرة من الفراغ بأصابعه، ورفعها في الهواء نحوي ببطء، وقال:

ـ «هذا رأي من آرائك».

ورمى بحجر شطرنج وهمي على الموكيت، وبلذة كاملة، وفي صوته عمق غريب ورهبة من قوى غامضة:

ـ «واو ! واو يا رجل : وهذه نظرية من نظرياتك»،

ورمى حجراً ثانياً،

ـ «وهذه ذكرى من ذكرياتك».

ورمى حجراً ثالثاً،

ـ «وهذا حلم من أحلامك»،

ورمى حجراً رابعاً،

ـ «وهذا وجع من أوجاعك»،

ورمى حجراً خامساً، وظل يرمي بالحجارة حتى صارت الرقعة فارغة، ثم نظر إليّ وقال :

ـ «هذا يدعى إفراغ الذهن من محتواه».

لم أرد استفزازه أكثر، بأن أقول، مثلاً، لم أفهم. وفضلت الخرس. وصلني ما قاله ولكن لم أفهم، فكثرة المعلومات لا تؤدي إلى الفهم، كما قال هيراقليطس، وكان أذكى من أن لا يلاحظ ذلك، فألقى الكتاب من يده، وقال في نوبة من غضب جامح:

ـ «اسمع يا رجل : الحياة نهر وكل يغترف منه بحجم فنجانه. فنجانك صغير».

قلت بسخرية وهدوء، ناوياً أن أدفع غضبه إلى أقصى مدى ممكن:

• «وما هو فنجاني؟»

قفز للمطبخ وأحضر فنجان شاي فارغاً، ثم هزه أمام عينيّ وقال:

ـ «ما هذا؟»

• «فنجان».

ـ «هل تسميه فنجاناً إن كنت تستطيع أن تصب شاياً فيه فقط، وليس قهوة أو عصير تفاح، مثلاً؟»

• «لا».

ـ «وإن كنت تستطيع أن تصب قهوة فيه فقط، وليس ماء أو عصيراً، مثلاً، هل تسميه فنجاناً؟».

• «لا».

ـ «لماذا؟»

• «لأن من طبيعة الفنجان أن يكون فيه فراغ ما، ومن طبيعة الفراغ أن أستطيع أن أصب فيه ما أريد».

ـ «هذا هو الذهن : فنجانك الذهبي. من طبيعة الذهن أن يكون فارغاً، ومن طبيعة الفراغ أن يكون قابلاً لأن تصب فيه أي رأي، أو نظرية، أو مذهب، أو معرفة، أو شعور، أو ذكريات. ميز بين الذهن ومحتواه كما تميز بين الفنجان والشاي الذي في الفنجان، يا رجل!»

قلبي كان يعبر من عوالم إلى عوالم أخرى مع كل كلمة منه. وكنت مذهولاً من طريقة فهمه للأشياء: أول كائن، أو مجنون، لا يناقشني ولا في أي شيء مما رويته له عن حياتي،

ويشير عليّ بأن ألقي بكل «ذاكرتي» في صناديق القمامة. الإنسان هو تجربته، وذاكرتي من تجاربي. هو نفسه قال لي «تجاربي معبدي ومعبدي مقدس». قلت مستفزاً :

• «أنت تناقض نفسك، أم تعتقد بأنني غبي؟»

فصرخ في وجهي :

ـ «هل أناقض نفسي ؟ نعم، أناقض نفسي، وشو يعني؟ عقلي من ذهب نقي، ذهب نقي، هل أناقض نفسي؟ نعم أناقض نفسي! وشو يعني؟ عقلي سكين من ذهب، وقد حفيتْ يا رجل وأنا أفسر لك نفسك! هذا ما فعلته أنا لأجلك، ماذا فعلت أنت لنفسك؟ هل ستقضي حياتك بين المقاهي؟».

شعرت بوجع عميق في معدتي من كلماته، وجع عميق، لأنه قال حقيقة لا أريد أن أراها : كنت أقضي جلّ حياتي في المقاهي، في نهر تافه يدعى بـ «الحياة اليومية»، والحياة اليومية كلها خيال أدبي فقير. وكنت قد تعلمت من رواية «طريق محارب مسالم» أنني مدمن، أعني أحيا تحت سطوة عادات فقدت سلطتي عليها وعلى تغييرها.

• «وماذا أفعل؟»

ـ «أن تفعل شيئاً يعني أن تغير شيئاً. قبل عدة سنين كنت في معبد في «جزر هاييتي»، وقد هيأتك جيداً للذهاب إليه، أعرف فيه راهباً معرفته تفوق معرفتي، راهباً مرعباً يا رجل، وسأبعثك إليه، سيقول لك هو بنفسه أنني هيأتك جيداً، اذهب هناك».

بدأت أشعر بالتشتت، والتعب فعلاً. وشعرت بألم آخر من نصيحته لي بالذهاب لهاييتي، بألم، لأنني أحببت هذا الرجل، فاستأذنت وخرجت إلى بيتي. نظر إليّ بحزن، وهزّ رأسه، ولم يعترض.

›

كان الجو بارداً قليلاً، والهواء منعشاً، واتجهت للأستوديو. أخذت «دوشاً» ساخناً وطويلاً، وكأنني أطرد جليداً من عظامي، ولكن الحرارة الخارجية لا تصل للداخل. وألقيت بنفسي في «كيس نوم» من البولياستر، وحاولت أن أغفو. ولم أكد أغمض عينيّ حتى سمعت نقراً خفيفاً على الجدار الزجاجيّ من الخارج، وسمعت بري يقول مؤنباً: «يا رجل، أنت تنام للأبد! تعال، أريد أن أريك شيئاً غريباً».

فوجئت من قدومه، ومن نبرة صوته، كان وكأن شيئاً ما حدث معه، شيئاً غامضاً. نهضت وخرجت خلفه. كان يؤشر باتجاه ما، نحو أزقة خلفية، فتبعته. وظل يمشي، ويقول:

ـ «حسين لا تثق ولا حتى بي، لا تثق ولا حتى بي، ولا حتى بي، ولا بأحد».

وكان يبدو مهزوزاً، ويبكي، ويمسح دمعه بكمه، ويبدو هائجاً، وأنا ألحق به لا أدري ماذا حصل. وصلنا إلى غابة فيها بركة ماء واسعة، وكان الصبح انبلج تماماً، والماء يبدو صافياً، وأستطيع رؤية قعر البركة. قال :

ـ «انظر هنا، هنا، في القاع».
نظرت فرأيت القاع بوضوح. ولم أر شيئاً آخر. قال:
ـ «انظر القاع».
ونظرت ثانية.. كنت في حيرة كاملة. فحدقت في عينيه، مسح دموعه، وقال:
ـ «حسين، أرأيت القاع؟»
• «نعم».
ـ «هل القاع واضح تماماً؟».
• «نعم».
ـ «ألم تر أي حاجز بين السطح والقاع؟»
• «لا!»
ـ «ولا أي شيء بين السطح والقاع؟»
• «لا!».
وحدقت فيه بعدم فهم كامل. قرب وجهه مني وقال ضاغطاً كل حرف:
ـ أنت تحتاج إلى هذا الوضوح، أن ترى العمق كما ترى قعر الماء في هذه البركة. انتهى الدرس».

وفهمت الدرس، وكان درساً جيداً، لكن لم أفهم ما سر بكائه أبداً. مرة بكى وسألته لم يبكي فأجاب: «على هذه الإنسانية الساقطة يا رجل!». ولكن هذا جواب على بكاء سابق، ولا تفسير لبكائه الآن.. تركني عند حافة البركة، ومضى وحده. وقفت أراقبه يبتعد، وأراقب البركة، وأفكر. فجأة نظر إلى الخلف ورآني لم أزل مصلوباً في مكاني. توقف ونادى:

ـ «يا رجل! في كل ذهن تسبح الأفكار وتبقى نتف: بين الفكرة الأولى وبين الفكرة الأخرى هناك الكثير لكي يكتشف». وهزّ إصبعه، كمن يقول بأنه يعني ما يقول، ثم مضى.

ومن هذه الكلمات شعرت بأن روحي التي كانت تشبه كتلة متراصة، صارت «غربالاً»، انفتحت فراغات بين «كل فكرة وأخرى»، وكأن ذهني صار جزراً صغيرة متباعدة في محيط أزرق مشمس، بين الجزيرة والأخرى معارف لا نهائية غير مكتشفة، وشعرت بأن كل ما أعرفه لا شيء، مقارنة بما يمكن أن أعرفه. أوليس هذا نوعاً من أنواع إفراغ الذهن من محتواه؟ هناك كلمات «تملأ» الرأس بمحتواها، وكلمات «تفرغه» من محتواه، والأخيرة أجمل. الذهن هو «ممكناته»، وليس «ما فيه»، أو كما قال جبران، لا يقاس الإنسان بمنجزاته بل بما يتوق إليه، الذهن «توق»، حنين نحو مستقبل. ولكن إلام يتوق، وماذا يريد من توقه؟

فتحت كيس نوم من البولياستر، وغمرت نفسي فيه.. «أن ترى القاع، أن لا يوجد أي حاجز يشوش المسافة بين السطح والقاع، أنت تحتاج إلى هذا الوضوح، تحتاج إلى هذا

الوضوح.. تحت..» وغفوت لمدة لا يعلمها إلا الله.

›

لم أعد إلا بعد ليلتين. كان معه في البيت شاب أميركي نحيف وطويل وأشقر، جلده أميل للشحوب، وله شارب مستطيل، ويبدو طيباً وعادياً جداً، وآخر أسمر البشرة، مهندم، وحليق اللحية، مستدير الوجه، بأعين تطفح بالحمرة بدا لي مدمناً على المخدرات. قال الأخير إنه لا يحب أن يكون وحيداً في بيته ليلاً:

ـ «حين أكون وحيداً أرى سرباً من نساء جميلات عاريات يمرقن ببطء أمامي، هكذا، هكذا يمرقن (ورسم بيده نصف دائرة)، كالتصوير البطيء في السينما، وينظرن إليّ بصمت، لا أتكلم عن خيال، بري، أقسم بالله، ليس عن خيال، بل عن حقيقة، أراهن يمرقن، هكذا، هكذا...».

ـ «أعرف يا رجل أعرف،» تمتم بري.

سألته مذهولاً :

ـ «تعرف ماذا؟»

أشار إلى الدرج الداخلي الذي ينزل من الطابق العلوي، والمغطى بموكيت أزرق مهترئ وقذر، وقال:

ـ «أحياناً عن هذا الدرج تنزل نساء قبيحات وعاريات، من أقبح ما مرّ في خياله سبحانه، أسميهن بـ «الجميلات»، مجاملة يا رجل، مجاملة، سبحانه في خلقه»، وفرط ضاحكاً. سألته:

ـ «وماذا تفعل بهن؟»

ـ «اسأل ماذا يفعلن بي يا رجل!»

وأغرق في الضحك حتى نزلت دموعه، وهو يلف لفافة تبغ، ثم قال مقرباً وجهه مني : «عندي حس ذهبي بالضحك يا رجل، الآلهة جدية، وبري ضحوك». وبدا لي في هذه اللحظة أنني مع مجنون يستيقظ من جنونه لبرهة أو لأخرى، بالضحك من الأشباح، أو عليها، أو معها، والجنون وطنه. شعرت بأن عليّ للخروج من الجنون تعلم الضحك الذهبي هذا. نعم، الضحك الذهبيّ، لم ألتق قبل هذا المخلوق بإنسان يضحك.

وقف شعر رأسي من الخوف، رغم ذلك، لا أخفي. وجه الشاب الأشقر اقشعر من الخوف أيضاً، أكثر مني بكثير، وبدا جلده أصفر جداً. قال بأنه سيخرج لشراء قنينة نبيذ، وطلب أن أخرج معه.

في شارع واسع وخال، ومضاء بالنيون، شعر بالرعب، فقال: «سأمسك يدك»، ووضع يده اليمنى تحت ذراعي والتصق بي، وقال بأن اسمه «جو». حاولت تهدئته. كنت أنا نفسي مضطرباً، لأن الجنون الشامل فيّ بدأ يستيقظ. وهذا أنا، مع مجنون أو مجانين، أرى ماذا سيكون أمري عليه.

في الفن يجب أن تلامس الجنون بدون أن توقظه، وكنت ألامس الجنون وأوقظه، في الحياة. وهذا أخطر. ولا أستطيع العودة من حيث جئت، وأملي في الخروج كان متوقفاً على بري. نقطة. وعليّ أن أتعلم منه فن التذبذب بين الصحو والجنون، على الأقل. حاولت أن أتخيلني وحيداً في الأستوديو، ولكن عندما تدخل نساء من هذا النوع عليّ سأجن، حتماً سأجن، حتى ولو فكرت في الأمر فقط، ولم أر شيئاً، سأجن، ولو دخلت واحدة فقط، وليس سرباً، سأجن.

كنت تعلمت من رواية «طريق محارب مسالم» تكنيكاً مفيداً: إن خطرت في بالي أفكار جنونية من هذا النوع أقول: «دعها تمر» : لا تفكر فيها، إنسها حالاً! وأنساها، لا أحللها، ولا أحاول فهمها، ولا حتى أفكر في كوني لا أفكر فيها، فقط أتركها تذهب كما جاءت. «استخدام العقل» في منطقة كهذه ليس إلا طاقة جديدة تدفع بالجنون إلى مداه.

ولكن ما العمل إن «رأيت» فعلاً نساء ينزلن لي من «طابق علوي» في عالم آخر؟ فكرت في سؤال بري عن هذا، ولكن السؤال سيستفزه جداً. لو قلت له مثلاً : «بري، هذا العالم الذي تحيا فيه جنون، كيف تخرج منه أو تبقى يقظاً؟»، سيصرخ : «يا رجل، أوليس لديك إيحاء أفضل من هذا؟»، أي لا «توحي» إليّ بأنني مجنون، لا تلعب بقواي النائمة، فتوحي لي بأنني مجنون، لا تزرع، رغم إرادتي، فكرة «سلبية» في رأسي عن نفسي. وإلا فأنت «منهم» هؤلاء الذين يقتاتون على قواي. كنت أعرف أنه سيرد هكذا. فكرت في صيغ أخرى. ولما رجعنا بقنينة النبيذ كنت قد توصلت إلى صيغة معقولة ومواربة، أي ماكرة. انتظرت حتى ذهب الشابان، وسألته:

«كيف تعبر في بقعة خطرة؟»

أشعل لفافة تبغ، وبصق الفتات من فمه، وقال بعد صمت : «بمعرفة أنني أنا أيضاً خطر».

ولمعت في ذهني فكرة أن «الجنون» نوع من أنواع الضعف. وللخروج منه لا بد من «الإيمان» بأننا لسنا فريسة، بل نموراً وصيادي نمور خطرين.

تذكرت ليلة استيقظت فيها في صالون الشقة خلف سجن رام الله، وكنت وحدي. إضاءة صفراء. صمت. طنين صمت، بالأحرى. سمعت شبحاً في المطبخ يجلي الصحون، شبح أنثى من نوع شرير، أسود.. باب المطبخ كان مفتوحاً، ولكن بمواربة، ولا أرى... قشعريرة سرت في جلدي، كهرباء خوف ما ورائي. غمرت رأسي بالفراش بلا جدوى، وحاولت أقنعني أن أقتنع بأنني «أهلوس»، ولكن «تفكيري» في الشبح زاد من حضوره. لمحت ملابس «الكاراتيه» البيضاء معلقة على الحائط وفوقها حزام أسود. قفزت إليها، ولبستها، شددت الحزام على خصري وأنا أرجف. واتجهت إلى المطبخ صارخاً: «لن أسمح ولا حتى لشبح بأن يجلي صحوني». ودخلت المطبخ. لا صوت. أشعلت الضوء. لا شيء. ثلاجة تئز قطرات ماء تسقط من الحنفية، خبز، مجلى، صحون، لا شيء غير عادي. شربت

الشاي ورجعت. نمت ليلتها بملابس الكاراتيه.

ليس الغريب أن إرادتي تغيرت من إرادة «منسحبة»، «خائفة»، إلى إرادة محارب غاضب يعرف أنه «أيضاً خطر»، فعاد المكان لي بعد أن كان عليّ. لقد حدث هذا حين بدلت ملابسي بالذات. لباس الكاراتيه يرتبط في قلبي بالقوة، بقاعات من إسمنت مسلح فظ، فيها تتجمع برك ماء في عز الصقيع، والريح تدخل من شبابيك عالية ومكشوفة، وأنا في «قتال حر» مع الخصم، وأهاجم، وأنضح عرقاً. هذه «الذاكرة» نائمة في اللباس نفسه، مثلما كانت تنام معرفة الخير والشر في التفاحة الإلهية التي أكل منها حواء وآدم في الجنة. لون بدلة الكاراتيه الأبيض وحده، أو لمسة منها لجلدي، تكفي لكي تسيل القوة منها إليّ، لتعود لي ذاكرة ضائعة بأنني «أنا أيضاً خطر». هويتي تنتشر حتى في ملابسي، هويتي كـ «محارب»، وليس كضحية ممكنة. مرة قال لي معلمي في الكاراتيه، حسن الحلواني : أن قوة ضربتك ترتبط بقوة قناعتك أنت بها.

وأدركت بعض أسرار ما حدث معي في ذلك الصالون في رام الله : أيامها كنت لا أملك مالاً، وأضطر لأن ألبس ثياب غيري، وكان قلبي يعرف قلبي بأن «ثياب» الآخرين كانت «علقة» تمص من دمي قوتي، خفية، وتشعرني بالضعف، بأنني طفيلي، مثلاً. قوتي في جلدي فقط، لا مساحة أرحب. وتذكرت كيف كانت المخابرات الإسرائيلية، حين تحقق مع سجناء فلسطينيين، تعرض عليهم «سيجارة» : قبول سيجارة المحقق يعني، في منطق السحر، قناة تسيل منها هوية السجين إلى هوية المحقق، فيضعف السجين، أي يبدأ انهيار فكرته عن نفسه ككائن مستقل تماماً عن المحقق، بسيجارة. وتذكرت كيف تقوم «وكالة الغوث الدولية» بتوزيع «المؤن» على اللاجئين الفلسطينيين في «أكياس» مكتوب عليها «تبرع من.. الولايات المتحدة» أو غيرها. هذا سحر يشعر الإنسان بأنه بلا كرامة، بالضعف، وتحت رحمة «التبرعات» من الإمبراطورية. والسحر هو منطق الدنيا، من العصر الحجري حتى الآن.

وبهذا تبوح جميع «طقوس السحر» في التاريخ : أغوار هوية كل فرد تغوص في الطقوس الغامضة: للموت طقوس، لفقدان القوة طقوس، للقداسة طقوس، للسياسة طقوس، للولادة طقوس، للنضوج طقوس، للزواج طقوس، للكتابة طقوس. والطقوس نوع من أنواع الإيحاءات التي تشبه ناراً في الليل تنوم الناظر فيها مغناطيسياً.

أنكيدو، في «ملحمة جلجامش»، ذلك الذي رضع لبان الحيوانات في البراري، وشعره طويل مثل إلهة القمح، الوحش البدائي هذا، فقد قوته حين ضاجع عاهرة مقدسة عند النبع البري، وصار «يعرف». المعرفة «ضعف»، ولو صرت بها «مثل إله يا أنكيدو». وحلم في «أوروك» أنه مات. رأى مجلس الآلهة في حلمه يقرر موته : ورؤية الضعف قد تكون ضعفاً : رأى آخرين يقررون مصيره، آخرين يؤمن هو بأنهم الأقوى والأرهب. عند مدخل العالم السفلي، حيث سيحيا في العتمة ليأكل الغبار وخبزاً من الطين، سحره طائر الـ

«زو» إلى طائر، مسخته قوة عليا، لأنه صار «ضعيفاً»، ودخل عالماً فيه حتى خبزه انمسخ إلى طين وغبار.

وحتى الربة القمرية القديمة «أنانا» كانت تدخل العالم السفلي بوابة بوابة، وعند كل بوابة تنزع أشباح العالم السفلي شيئاً من «زينتها» : صولجانها، قلائدها، لباسها، وكلما سألت : لماذا؟ قالت الأشباح : «لا تسألي يا أنانا تلك طقوس العالم السفلي»، حتى تصل الأعماق الميتة عارية تماماً، أو بالأحرى «معرّاة» من كل ما يخصها، ويخص هويتها السابقة.. هذه «طقوس الضعف»، حين تسيل القوة للخارج. والتسكع في بقع «سفلية» من هذا النوع، حيث أفقد في كل خطوة معلماً من معالمي، ذاك من علامات الخائفين، ومن انهارت إرادتهم وانسحبت كالحلزون الأحمر إلى داخل قوقعة مشكوك فيها. كنت أتخيلني ذئباً، أحياناً، ولكن بدل أن أهجم نحو نيران الرعاة، ليلاً، وأستبيح ما أستبيح، أراني واقفاً في الغروب، أمام شفق بعيد، على تلة، وأعوي في حزني. الحزن ضعف ولو صرت به شبه إله يا أنكيدو، والشعور بالذنب ضعف، ولو صرت به قديساً يا أنكيدو، والشفقة على أي شيء وعلى نفسك ضعف ولو صرت بها مسيحاً. وها هو الآن ذلك الصوفي من قونية، يبشرني بطريق آخر : معرفة أنني أنا أيضاً خطر، معرفة أخرى بطقوس مضادة، ورقص نقيض.

حدثني المخرج المسرحي، يعقوب اسماعيل، مرة عن طفل مجنون من رام الله، يحب البراري، سألوه لماذا لا تحب القرب من البيت والناس قال : «لا يريدونني أن أصير إلهاً مثلهم». وها هو ذلك الصوفي يزرع فيّ إرادة أخرى : تستطيع أنت أن تريد أن تكون إلهاً مثلهم، إرادتك أنت الأهم، وستكون، انتظر يا بنيّ ستكون، أقسم بالذي مرج البحرين بينهما برزخ لا يلتقيان ستكون حراً، يوماً ما، بإرادتك أنت، ولا شيء آخر. هذه هي قسمة الآلهة للمحاربين: الغنائم.

سألت بري :

- «هل ستعلمني معرفة أنني أنا أيضاً خطر؟ طقوسها يعني؟»

ـ كن محارباً هندياً أحمر».

- «كيف ؟»

ـ «أي حيوان تحب ؟»

- «النمر».

ـ «فليكن. جاءني طائرك الأزرق في ذات ليلة، أتذكر ؟ لا أريده ! ابعث نمرك إليّ».

لم أفهم شيئاً. فارتجلت مساقاً ما :

- «متى ؟»

«غداً، ليلاً، العاشرة بالضبط. إبعثه. هل تسمع؟»

كل حديثه كان غريباً. ولساعات وأنا أفكر كيف أبعث له «النمر» على الموعد، في

العاشرة بالضبط. وأخيراً، في الليلة التالية، ذهبت إلى بيته بنفسي. وجدته ينتظر، مستعداً، ونهض عن مقعده وقال كمن يعد لحملة عسكرية لاجتياح سور الصين العظيم:

ـ «أهلاً ، جئت ؟»

• «نعم» .

رفع رجله اليمنى عن الأرض، بثقل، وبطء، وقوة، وكأنها من حديد أو حجر، ثم ضرب الأرض بها، وسمعت أزيز خشب ينوء وكأنه سيتكسر، وأخذ يهمر مثل نمر، وفهمت. قلدت حركاته، ومشيت خلفه بنفس الطريقة وأنا أهمر، وأهمر. تخيلتني نمراً من النوع الـ«بنغالي»، يمشي في ممرات غابة، وتفر طيور عن الشجر خوفاً منه، وتزعق سعادين صغيرة صاعدة إلى أعلى الفروع، آلاف السعادين، من هذا النوع المعروف في الأمازون، وغزلان تقف شاردة وآذانها تصغي خائفة من حفيف خطاي. وقفت مطلاً على نبع ما، ورأيت هناك قطيع نمور من بني جنسي، فنزلت لكي أتعرف على أهلي.

قعدنا نشرب الشاي لما قلت له :

• «لما دعوتني إلى بيتك في المرة الأولى قلت بأن لك معبداً، في زقاق مظلم وخلفي، فيه تقيم سيدة ما، تجعل نفسك ضمة ورد على بابه. من أو ما هي؟».

ـ «حيث يقيم قلبك يخلق لك معبداً. في معبدي امرأة وضعت قلبي عندها».

• «من هي ؟»

ـ «كانت طالبة في الجامعة. ورفضتني يا رجل. لاحقتها سنتين بلا جدوى. سأرفع عليها قضية في المحكمة بتهمة التحرش الجنسي بي». وفرط من الضحك، وفرطت أنا أيضاً. فأكمل بلذة فائقة :

ـ «يا رجل، لديّ حس ذهبي بالفكاهة!».

• «أعرف، أعرف. لكن ما اسمها، تلك السيدة؟؟».

ـ «أماندا. الألف ترقص فوق ظهر سفينتي وتغني أماندا أماندا! الميم ترقص فوق ظهر سفينتي وتغني أماندا أماندا! النون ترقص فوق ظهر سفينتي وتغني أماندا أماندا! الدال ترقص فوق ظهر سفينتي وتغني أماندا أماندا ! والألف خاتمة النشيد ترقص فوق ظهر سفينتي وتغني أماندا أماندا!».

• «هل كنت بحاراً في زرقة البحر والزبد ذات يوم؟»

ـ «نعم. لكن كما يقول المثل : لا يوجد شخص لا قيمة له إطلاقاً، ولو خدم كمثال سيء. سأخدمها كمثال سيء على من تعرفت عليهم في حياتها».

لم أستطع إلا أن أقهقه عالياً، وكدت أن أقع عن الكرسي.

• «وكيف ترى إلى حياتك أنت حين تعرفت عليها ؟»

ـ «يا رجل، أحياناً فقط أنظر في أمر حياتي، وأقول : بري، إنها نفس الشيء القديم الذي يسمونه بالحياة».

وأطرق طويلاً بمرارة، ثم هزّ رأسه وقال :

ـ «سأكتب كتاباً عن حياتي يدعى «الرحلة الخطأ».

• «ولم لا تكتب؟»

ـ «لأنني أعيش يا رجل».

>

خرجت من عنده بعد منتصف الليل، وتسكعت في شوارع خلفية مضاءة تتراقص فيها ظلال الشجر فوق سواد الإسفلت، غارقاً في قصة النمر هذه، والسيدة، حين توقفت قربي سيارة حمراء وفخمة، وغمرتني موسيقى «روك آند رول». فوجئت، فأنا لا أعرف ولا أريد أن أعرف أحداً من هذه الطبقة.

أطلت عليّ امرأة جميلة، بوجه صغير، وشعر أشقر منفوش وكبير، وقلائد من ذهب ترسم دوائر على النهدين يكاد ثقلها أن يكسر نحافة العنق. «تفضل يا عسل»، وهزت شعرها وابتسمت بلطف مبالغ فيه. «من أين تعرفينني؟» . «لا أعرفك». «من أين أنت؟». «من بلفيو» (منطقة غنية جداً). شككت في الأمر، وهي تبتسم وتشير أن أدخل، صوتها فيه شيء غير طبيعي ما. فجأة خطرت في بالي فكرة أنها «رجل»، وأن الشعر «باروكة» ليس إلا.. لكن كان من شبه المستحيل أن أجزم. سألتها : «هل أنت طبيعية؟». «آه، يا عسل». «وهل تشعرين بالوحدة؟». «ومنذا الذي لا يشعر بوحدة يا عسل؟».

لولا ما حدث بعد هذه الحادثة لنسيتها تماماً، ولما تذكرتها طوال حياتي. التقيت ببري بعد يومين، صباحاً، في «المخرج الأخير». كان في جيب معطفه «المارينز» كتاب ممزق، حوافه محروقة وقديمة ومبتلة، ولا غلاف عليه. قعد يدخن ويشرب القهوة وأنا أتصفح الكتاب الذي بدا لخبير من خبراء التجميل في نيويورك، مهتم بعلم «السيبرنتيكس». يجادل بأن بعض الزبائن، مثلاً، يأتون إليه لإجراء عمليات جراحية تجميلية في أنوفهم، وأنوفهم جميلة جداً، ولا تحتاج أية جراحة. ولذا توصل إلى أن جراحة التجميل لا تستطيع الإكتفاء بالمشارط والتشريح والمحاليل الكيماوية، يجب أن «تفهم» الذهن الذي «يتخيل» بأن الأنف بحاجة لعملية تجميل.

وشرد ذهني إلى ذلك اللوطي في السيارة الحمراء. وتحديداً إلى سؤال واحد : المدى الذي يستطيع فيه ذكر ما أن يذهب في «تخيل» أنه امرأة. كنت رأيت كثيراً جداً من هذا النوع في الولايات المتحدة : رجالاً غيروا شعرهم، ولباسهم، وحركاتهم، وطريقة كلامهم، وفرضوا على أنفسهم برامج نحافة قاسية، وفعلوا كل شيء ليصبحوا نساء، ومن المستحيل تقريباً تمييزهم عن النساء، ومنهم من قاموا حتى بعمليات جراحية لتغيير «جنسهم» كله. يتخيل هؤلاء «جسداً ذهنياً» آخر لهم، أنثوياً، ويقومون بكل شيء ممكن لإعادة صياغة جسمهم الفيزيائي كي يصبح على صورة جسمهم الذهني.

كنت أيامها أبحث في الجامعة مسألة الإنتحار في الدراما والرواية، كجزء من بداية

اهتمامي بـ «كيفية اشتغال الذهن المبدع»، أو «أنظمة الذهن في التاريخ»، فربطت الفكرتين معاً. الذهن الإنتحاري يختلف عن اللوطي في كونه يشبه «قنبلة موقوتة» : وضع فيه مهندسه «أمراً» ما بأن يفجر نفسه في لحظة معينة. أما اللوطي فيعيد تصميم جسمه الفيزيائي بدل أن يفجره. وخطرت في بالي فكرة ستقلب كل حياتي : الذهن له «تصميم» معين، ككل كيان آخر في الكون، وهو كيان قادر على أن يعيد تصميم نفسه وعالمه.

رميت الكتاب وسألت بري:

- «ما هو الذهن؟»

– «مسجّل. كل ما يمرّ معك وفيك يسجّل فيه.»

- «ولكنه ليس سلبياً. الأطفال يبنون بيوتاً بالرمل ويهدمونها أيضاً.»

– «نعم يا رجل، يمكن أن ترى الذهن ككيان يتكيّف».

شردت في أقواله زمناً، ثم قلت:

- «أعتقد أنه أيضاً كيان يتّسع. لنفترض أنّ البابليين تعلّموا شيئاً جديداً من بناء برج بابل، وذهنهم» سجّل «هذه المعلومة الجديدة، أو لا يعني ذلك أيضاً أنه توسع، صار أكبر؟ هيراقليطس قال بأن اللوغوس خزّان يتّسع.»

كنت مستثاراً، وأبحث عن كلمة أعمق من «يكتشف»، أو «يتّسع» أو «يتكيّف»، أو «يسجّل». وعثرت عليها: «يخلق». أعمق حاجات الإنسان هي أن يخلق. وتذكرت جملة أعتقد بأنني قرأتها في كتابات حكماء الشرق المقدسة: الذهن المتنوّر كالشمعة تنقل نورها لأية شمعة أخرى وليس ينقص رغم ذلك نورها.

لم أرَ إلهاماً في شمعة «تنقل» فقط نورها لغيرها. الذهن الذي «ينقل» أو «يحفظ» يُصاب بالشلل إن فقد ماهيته: أن يخلق، ويصير. وأزمة الذهن العربي أنه فقد هذا بالضبط: قدرته على الخلق. لا أعني فقط قدرته على «خلق عالمه»، وتصميم «الدنيا التي يحيا فيها»، بل، وهذا أهم، قدرته على تصميم نفسه، على «إعادة الصياغة»، على أن يكون عنده جديد كل ليلة، وكل ذهن فقد قدرته على تصميم نفسه سيقوم غيره بتصميمه. سميت القدرة على إعادة تصميم النفس بـ «الهندسة العليا»: وكتبت عن هذه الهندسة مطلع قصيدة «جاز شرقي»:

بيدي رميت حبيبتي للمدّ فانحسرت مع الماضي يدايْ
صارعت في الغابات أنواع نمور جرحتني جروحاً، ولما بقيت لوحدي
داست عليّ خطايْ
ما كنت أرعى الإوزّ وماعزكمْ
في جبال لكمْ
ما كنت نايْ

كنت «الفراغ» الذي في داخل الناي، من غيره لا تقدرون على الغنا أينه؟
أينكم؟
إنّ هندستي أن أُصمِّمَ نفسي وصمتي غنايْ.

ليلتها تسكّعت طويلاً في الغابة، وعاودتني رؤيا النسر: سماء زرقاء أنا تحتها نسر رمادي يحلّق عالياً، ويطير مائلاً، بسرعة فائقة، ويرى كلّ جغرافيا ذاكرتي، جغرافيا سأعيد صياغتها كلّها، ورآني النسر هنا، في ممرّات الغابة، وحدّقنا في بعضنا قليلاً، وبدا وكأنّه يتأمّلني، ثمّ واصل طيرانه، نحو ما لم أكنه بعد: فناناً في إعادة تصميم نفسي.

كنت أيامها أقرأ، للمرة العاشرة، ربّما، كتاب «رأس المال» لماركس. وذهبت لبيت برّي ليلاً، ولاحظ الكتاب معي فقال، وكنّا قاعدين في الصالون، «يا رجل! الحياة ليست تركيباً منطقياً ألمانياً. أقسم باللّه سأكتب يوماً ما كتاباً عمّا تفعله الطوائف بالعقول.»

- «هل قرأت ماركس؟»

– «نعم.»

- «ما رأيك فيه؟»

– «ليس فيه يا رجل، فالمعرفة لا شخصية.»

- «حسناً. في ما كتبه؟»

– «كتب ألغازاً يا رجل! درستها لأربع سنوات.»

- «هل فككت ألغازه؟»

– «تعلمت منه شيئاً: أن لا أفقد «حسّي» العادي بالأشياء. وفي العوالم الغريبة التي تسري روحي فيها هذا نافع، أعني لا تفقد يا حسين حسّك العادي بالدنيا.»

- «وما هذه العوالم الغريبة التي تسري فيها؟ أي أين أنت الآن؟»

– «لا جدوى ممّا لا حدس عندك بوجوده.»

- «أعني كيف يبدو لك عالمي؟»

– «لا أعرف عنك شيئاً. فعمق البحر لا يعرف شيئاً عن شواطئه. وجهك شاطئ.»

هزّتني جملة «وجهك شاطىء». تخيّلتني في مكانه، في «عمق البحر»، وأنظر نحو الشاطئ: وجهي. وصعقتني فكرة أخرى: كانت تبدأ مطاردة البحر لي في حلمي في بيروت، وأنا طفل صغير جالس على حجر في رمال الشاطئ عارياً، وملابسي بيدي، وأحدّق في البحر مذهولاً وخائفاً. كنت أرى البحر بعينيّ الطفل دائماً، ولا مرّة جرّبت فيها أن أرى الطفل بعيون البحر. كنت أرى البحر «رائعاً»، وأرى زرقته، موجه، انفصام شخصيته، رماله، استداراته، وأراه يطاردني ولكن لم أر أبداً كيف «كان البحر يراني». و«وجهك شاطئ» جعلتني أرى الطفل بعين البحر.

تخيّلتني بحراً: في أقاصيّ ضباب أزرق واسع فيه قوارب ضائعة، وموج يترامى مثل خيول من الزبد، بروعة يترامى، وفي كل الجهات، ولكن الصياغة كلها حمقاء: كيف يقنع بحر بهذه العظمة والقوّة نفسه بمطاردة طفل يحلم، أصغر من دمية بنت حمراء على شاطئه، منكمش، عار، وملابسه بيديه الصغيرتين ويخشى الموت غرقاً، كيف تقنع نفسها قوّة الكون العظمى بمطاردته؟

بدأت أدخل في شبه غيبوبة، كمن نوّم نفسه مغناطيسيّاً. وقلت:

- «بري لسنين كان البحر يطاردني، وكان وجهي شاطئاً».

– «اسبر نواياه.» قال:

– إنني أسبرها: فأنا الآن أحدق في نفسي بعين البحر. اختفى جسدي الفيزيائي وصار البحر لي جسداً، وأسري فيه روحاً في مدى. لست سمكة في البحر الآن أنا البحر، بري!

– «اسبر نواياه!». قال:

وفجأة بدأتُ أرتفع، الزرقة تنتفخ وترتفع، رويداً رويداً، وتغضب، ويعلو موجي في العمق، ويأتي من بطني، وأغواري، وكأني بطن أنثى حملت بقطيع أفاع، وشرور، وينهار فيّ الموج، لينتفخ البطن أكثر، وترتفع الزرقة: قد بدأ الفيضان وبيروت دمية!

– «اسبر نواياه، حسين، اسبر نواياه.» قال:

– كل هذا الغضب المكبوح، الفيضان، الرغبة في تدمير الدنيا، الجنون أنا وسطي لم يزل أزرق، مشمساً، واسعاً، كل هذا السطح أنا تحت سطحي من الشرور ما يجعل أمي تتمنّى لو لم تكن قد ولدتني، أفتعرف ما معنى المنفى، بري، أفتعرف ما معنى المنفى؟ هذا الطفل الهشّ الصغير، الدمية الحمراء، في بطنه بحر! وفيضانات مكبوحة!

قال: «اسبر نوايا الطفل، حسين، اسبر نواياه!»

– يغريه البحر أن يلتقي بنفسه، بغضبه الذي سنّته عليه الإلهة والشياطين والقرون الماضية، كيف يقنع بحر نفسه بمطاردة طفل يا بري؟ وإلى أيّ مدى كان يحتاج الأمان، إلهي! كم كان يلزم من القوة كي ينهش الناس قلبه، كي يخلقوا بحراً كاملاً من الغضب في بطن طفل؟ لقد اغتصبوني حتى وصلوا قلبي يا بري، أنت من قلت لي عنك : اغتصبوني حتى وصلوا قلبي، وأنا أخوك!.

كنت أبكي وأبكي، ولم أعد أذكر بعد هذه اللحظة ماذا حدث. كنت أخرج من نوبة بكاء إلى أخرى.

قال : «دموعك آخر شكل للفيضانات : الآن البحر يرشح منك على هيئة دمع.»

ونهض وأخذ يغني ويصفق ويهتف وهو يدور حولي : «تعارف طفل الجبل الذي فيك والبحر الذي فيك، وصرتما واحداً، واتّسعتَ، فطوبى لمن يتّسعون».

وأدركت بأن خوفي من أن تنفصم شخصيتي وتقوم شخصيتي الثانية باقتراف جريمة لا تعرف عنها شخصيتي الأولى ليس إلا حدساً بالبحر الذي في بطني، والموج الذي ذابت فيه كالملح كل غرائز التدمير التي خلقها اللّه أو عبيده فيّ وأنا طفل. «شخصيتي الأخرى»

هي نفس هذا البحر. كنت أخشى الفصام لأنني كنت منفصماً أصلاً! كان البحر يُطاردني لأنه أعمق وأصدق وأوسع شكل عرفه غضبي، ونواياه تدمير العالم كله.

طفل الجبل على شاطئ البحر شمعة صغيرة مضيئة في الليل يا بري : إنها حاجة البحر للأمان. والبحر رغبة الشمعة في تحويل الكون إلى حطب وبدء الحريق الأعظم. والنتيجة طفل فيه هوج البحر وبحر فيه قلق الطفل. بدأت أرى الجنون، ويحلّ لمن يرى عمقاً كهذا أن يعيد صياغة نفسه.

والغضب أبيض
ولها وردتها
تلك السيدة
فلنعطها الكون!.
كنت بئراً، ويحقّ لها، تلك البئر، أن تصبح الآن سلّماً.
ولنعطها الكون.

وسألت بري وأنا لم أزل أفيض كالبحر :

● «ما هو الجنون؟».

– «أن لا تدرك نواياك من حيث أنها نوايا».

قلت :

● «لم أفهم. كان يطاردني بحر بيروت في حلمي، لسنين يا رجل، دعني أفهم هذا.»

● «عقلي سكين من الذهب صارت حافية وأنا أحاول أن أجعلك ترى نفسك!»

– «ولكنك تتكلم ألغازاً! ماذا يعني أن أدرك نواياي من حيث أنها نوايا؟»

● «يعني أن غضبك على الدنيا، غرائز التدمير فيك، خوفك من الموت غرقاً، حاجتك للأمان، ليست إلاّ نوايا قلبك. ولكن عقلك لا يعرف ولا يفهم هذه النوايا، هذا الذي تسميه بـ «عقلك» لا يفقه شيئاً. قلبك عصر نفسه مثل ثمرة كبيرة ومرّة، كل مرارته في الدنيا عصرها في البحر، وذابت فيه كالملح، صار مذاق البحر مرّاً جدّاً. وهذا هو الفيضان: يحاول قلبك أن يأتي إليك، ويذيقك ثمرته السوداء، يريدك أن تشعر به، ويلاحقك ليعطيك البحر، ليقول لك: هذا المذاق المالح وهذه المرارة هي شعوري بالحياة.

وخلاصة عمرك!.»

● «وما الجنون؟»

– «قلبك يأتي إليك متنكّراً في هيئة بحر، فتعتقد أن قلبك هو بحر بيروت. هناك بحران: بحر بيروت وبحر قلبك. الأوّل حقيقي، والثاني بحر نواياك. وأنت تجهل الفرق بين البحرين، وهذا جهل بنواياك من حيث أنها نوايا، جنون يا رجل!»

● «وما الضمانة ضد الجنون؟»

أطرق طويلاً، وهو يلفّ لفافة تبغ ويبصق الفتات، وحلّ أثقل صمت في حياتي، ثم قال:

– «الضمانة ضد الجنون أن لا تنوي أبداً.»

بدأت أذرع صالون بيته جيئة وذهاباً، وأبكي، وأتمتم، وأبكي: «هذا لا يصدق! لا يصدق! ببساطة، لا يصدق!». كنت أرى، حرفياً، البحر في بطني: أعماق زرقاء جداً تمتد إلى ... لا أقدر على تخيّل النهاية: البحر يبدأ من بطني وينتهي، ربّما، في سواحل إيطاليا، ولا أقدر على «حمل» بطن بهذا الإتّساع. والزرقة لون نواياي؟

والطفل شمعةً
كيف يحتاج الأمانْ!
والبحر دمعةْ
حدّها الشطآن!
ولنعطها الوردةْ
لها كل المكانْ
هذه السيدة..

* نشر الجزء الأوّل من هذه «السيرة» في العدد السابق من الكرمل.

دراسات

أرض السواد:
ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة

فيصل درّاج

في ساعة صفاء، لاحظ بوركهارد: «أن التاريخ ما تحكم حقبةٌ أنه جدير بأن يحتفظ به من حقبة أخرى»[1]. فلا حقبة جديرة بالانتساب إلى التاريخ إلا قياساً بحقبة أخرى اخترقها التاريخ، نصراً كبيراً كان الاختراق أم هزيمة مدويّة. فالتاريخ يظهر في أزمنة انتقال الإنسان من شرط يعرفه إلى آخر لا يعرفه تماماً، فلا يظل حيث كان ولا يصل إلى ما اعتقد أنه وصل إليه. وقد يتجلّى الإنتقال في تقويض الإنسان لزمن ضاق به، بقدر ما يستظهر، أيضاً، في تقوّض الإنسان الباحث عن زمن جديد. ولعل هذا الإنتقال، في شكليه، هو ما يحدّد حقبة تاريخية مرجعاً لحقبة لاحقة، ذلك أن الراكد لا يحتاج التاريخ، ولا يحتاج التاريخ إليه. ومع أن ممحاة التاريخ، في جريانه السعيد، تطوي كلمة الهزيمة وتستبقي أناشيد الإنتصار، فإنها تختصر كتاب المهزومين كله إلى هزيمة منقوصة ونصر موعود. والكلمة المنقوصة تبرّئ المهزوم وتلعن الزمن، والنصر الموعود يضع في روح المهزوم زمناً تحتاجه وترتاح إليه.

في روايته: «أرض السواد»، الممتدة على ثلاثة أجزاء في ألف وخمس مئة صفحة تقريباً، يرجع عبد الرحمن منيف إلى «حقبة أخرى»، محاوراً، في الخيال وفي واقع يسبق الخيال، حقباً تعتقد أن في «الحقبة الأخرى»، ما هو جدير بأن يُحتفظ به. فالحقب التاريخية كالنصوص الأدبية، لا يستدعي بعضها آخر، إلا إن كان بينهما قربى وثيقة أو تنابذ شديد. والجدير بحفظه، في رواية منيف، هو «تاريخ المهزومين»، الذي إن لم تحرسه ذاكرة يقظة ترمّد في مدافئ النسيان. فلا مكاتب للمهزومين، وما تذكرهم به مكاتب المنتصرين

الوطيدة، لا صدق فيه ولا حقيقة، يوزّع النصر والهزيمة على حقل البداهة، ويوزّع التزوير والتضليل على أقلام المؤرخين. تتأمل «أرض السواد»، وقد ارتكنت إلى زمن الصفاء الحزين، حكايات التاريخ وكتب المؤرخين الذين يحوّلون التاريخ إلى حكايات. وتقترب، في تأملها، من قول منير صاغه سعد الله ونّوس في زمن من حياته تغشاه الظلمة: «على الأديب أن يستدرك قصور المؤرخ». يرى المؤرخ، غالباً ما يريد غيره أن يرى، ويرى الأديب، إن كان أديباً، ما ترجمه التاريخ في وقائع، تذهب إلى العقل والعين، دون خصام.

١ - المرجع التاريخي والمتخيّل الروائي:

تسائل «أرض السواد» فترة محدّدة من تاريخ العراق الحديث، حدودها الربع الأول من القرن التاسع عشر، وما يزيد عليه قليلاً. وهي في خيارها، المحدّد بزمانه ومكانه وشخصيات منه، تذهب إلى الوثيقة التاريخية، وتعيد كتابتها بشكل آخر. لكنها، وهي تحوّل الوثيقة إلى رواية، تمحو الحدود بين الرواية والرواية التاريخية، مؤكدة وجود الرواية، دون نعت أو صفة. فلا فرق بين الرواية والرواية التاريخية إلا في منظور مأخوذ بالتصنيف وبالأحكام الشكلانية، فكلاهما يقرأ التاريخ في أحوال البشر، ويتأمل معنى التاريخ في مصائر إنسان، حالف حركة التاريخ أو تمرد عليها. وعلاقة الرواية بالتاريخ هي التي أطلقتها الرواية عالياً، في القرن التاسع عشر، أي قرن علم التاريخ، الذي كان شغوفاً باستقبال زمن جديد وبوداع أزمنة منقضية. ولعل الشغف بالجديد وباستقدامه، وهو قوام فلسفة التاريخ في عصر الأنوار، الذي آلف بين الجنس الروائي والكتابة التاريخية. كأن التاريخ، في منظور يعد بما لا يَعد به التاريخ، حكاية سعيدة، أو شيء قريب منها. يقول المؤرخ الفرنسي ميشيليه في عام ١٨٥٠، وهو يناجي أطياف الذين خلقوا الثورة الفرنسية: «إني مدفون في المقابر التي نبشت فيها عن عهد حكومة الموتمر الوطني، لقد مات حتى غدت عظامه رميماً، إني أقبض حفنة من التراب في راحة يدي وأنفخ فيها لأحييها. إن كثيراً من الناس لم يبق منهم إلا أعمالهم، ولم يعنوا بكتابة المذكرات والمبررات ولكنني أحاول ذلك وأعيد ذكراهم»[٢].

ينفخ المؤرخ الفرنسي الروح في رميم عزيز سار وراءه، ويخلق أرواحاً التقى بأعمالها ولم ينصت إلى أصواتها. وبسبب ذلك، يكون عليه أن يجمع بين العمل والصوت في قوام جديد، أي أن يكتب مذكرات الراحلين، الذين لم يكتبوا مذكراتهم. وما يفعله منيف في «أرض السواد» لا يختلف عما فعله المؤرخ الفرنسي الشهير، فكلاهما ينفخ الروح في زمن مضى، وكلاهما يكتب مذكرات الذين لا مذكرات لهم. مع ذلك، فبين المبدعين فرق وأكثر. فالمؤرخ معني بزمن محدّد وبشخصيات معروفة الأسماء، على خلاف الروائي الذي يستولد من زمن الوثيقة أزمنة متعددة، تحتضن ما كان وما كان بإمكانه أن يكون، والذي يشتق من شخصيات فعلية ما شاء من شخصيات متخيّلة، نافخاً الروح في من تنفس

الهواء يوماً وفي من ولد وقضى بين الحروف المتضافرة. وفي الحالين، تظل بين السطور «إضافة ما»، يتمرد عليها المؤرخ مطمئناً إلى فكرة «القانون»، وتتمرد على الروائي مطمئنة إلى كتابة روائية لا ترتاح إلى فكرة «القانون».

يقول لوكاتش وهو يعرّف الرواية التاريخية: «إنها رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذات»[٣]. يعيش البشر وقائع زمن مضى كوقائع حاضرة يعيشونها بـ«الذات»، بسبب كتابة روائية تحاور زمناً وهي تكتب عن زمن مختلف عنه. ينفي لوكاتش تعريف الرواية التاريخية وهو يؤكّده، لأن تعريفه يلتقي مع اجتهادات المؤرخين المبدعين، أكثر ممّا يلتقي مع تعريفات «الأدب»، الذي لا يأنس كثيراً إلى التعريفات القاطعة. يقترب لوكاتش من تصوّر بوكهارد، ذلك أن الإنسان لا يعيش حقبة سلفت، إلا إذا «احتفظت» حقبته بأشياء من الزمن الذي سلف. غير أن تعريف لوكاتش «الأدبي» لا يقف دون أن يميد، مقارنة بتعريف الشعر عند أرسطو، الذي يقول: «إن المؤرخ يثبت ما حدث، والشاعر يثبت ما كان يمكن أن يحدث، ......، وأن المؤرخ يتحدث عن عصر، والشاعر عن وقائع، وللشاعر طريقته في تحديد البدء والنهاية، وللمؤرخ طريقته..»[٤]. وفي الفرق الملتبس، بين تعريف لوكاتش وتعريف أرسطو للشعر، يتشظى تعريف الرواية التاريخية القاطع، كي تعود رواية دون نعت أو صفة. وهو ما تشهد عليه «أرض السواد»، وهي تثبت «ما حدث» وما كان «يمكن أن يحدث» أيضاً، طالما أنها تشتق من الزمن الوقائعي أزمنة تحوّم فوقه ولا تحطّ عليه تماماً.

يتوجّه منيف إلى قارئه واضحاً، راجعاً به إلى الماضي وإلى مكان لا يخطئه أحد، له أنهاره وأقاليمه ومناخاته ومعتقداته وعاداته وأنماط عيشه، وله بشر، إن أنعم الزمن عليهم مرة أغار عليهم بلا رحمة مرات متلاحقة. يبدأ منيف روايته بتوطئة عنوانها: «حديث بعض ما جرى»، قبل أن يبدأ بالفصل الأول من روايته ويعطيه رقماً، كما لو كانت التوطئة تقنية موائمة، تعيّن تاريخاً فعلياً كتبه المؤرخون، على طريقتهم، قبل أن تستولد الرواية من فضائه الضيق فضاءات واسعة متلاحقة. فالتوطئة هي الحد الفاصل بين ما جرى وما كان بإمكانه أن يجري، بين الوقائعي والمتخيّل، أو بين بداية المؤرخ وبداية الروائي، الذي يقبل بالأول ويتجاوزه. تقول التوطئة في سطورها الأولى: «لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظل والياً لبغداد اثنتين وعشرين سنة، جمع أولاده الثلاثة: سعيد وصالح وصادق، وجمع معهم أصهاره الأربعة: علي باشا وسليم آغا، وداود آغا ونصيف آغا.. ص:١٥». وبعد تعيين المكان، يأتي الزمن واضحاً في جمل متلاحقة: «ما كادت هذه الغمّة تنقضي، وقبل أن يستقر الوضع لعلي باشا، حتى بدأ الغزو الوهابي، مرة أخرى، كما يروي التاريخ.. ص:١٨». يضع منيف موضوعه في بداية القرن التاسع عشر ويزيده، لاحقاً، تحديداً، إذ نابليون يترجّل عن جواده ويذهب إلى المنفى، وإذ الإمبراطور المخلوع يهرب من جزيرته ليعود إلى جزيرة أخرى، لا هرب منها أبداً.

وإضافة إلى الإمبراطور الذي هرب من جزيرة واستقرّ في أخرى عام ١٨١٥، يحضر محمد علي باشا، المتصادي اسمه في اتجاهات مختلفة، يبعث في خيال موظف عثماني في بغداد، جورجي الأصل، واسمه داود، أحلاماً كبيرة. ولما كان التاريخ يلتفت إلى الإنتصارات لا إلى الأسماء، وضيعة كانت أم عظيمة الغايات، كان عليه أن يحضر إلى بغداد في موكب حاشد بارز الأنياب لأن الإنجليز، ولهم وجودهم في بغداد، هزموا الإمبراطور الفرنسي، الذي يثير الأحلام، قبل أن يجهزوا، لاحقاً، على محمد علي باشا، رائد النهضة العربية الأولى الموؤودة. ولم تكن بغداد، في ذلك الزمان، إلا سلطة مقوّضة، يقضمها جشع الحكّام الذي لا ينتهي، وتقرضها غزوات البدو، التي تهدم ما لم يهدمه الحكام، والتي إن رأت نوراً هالت عليه كل رمال الظلام.

فوق مسرح موحش هجره الأمل، يعبث فوقه الموت المتوالد بأوصال بغداد المتبقيّة، جرى نزال بين زمن تاريخي أنجز ثورته العلمية والفلسفية والسياسية، وفرش انتصاره على الأرض والسماء، وزمن آخر مشدود إلى الإستبداد واللغة الساكنة والأدعية السماوية، نشر خيبته فوق وجوه البشر وبين طيّات الهواء. تَمَوْضع الزمن الثاني في المنازل الأول داود باشا، الذي ولّي أمور بغداد بين ١٨١٦ – ١٨٣١، بعد أن شبّ وشاب في سراي الوالي المنقضي، وتقلب على مناصب متعددة. وتجسّد الزمن الأول في ريتش، القنصل البريطاني، الذي وصل بغداد في الثالثة والعشرين من عمره، مزوّداً بـ «علْم الإستعمار» وبغطرسة لا تغيب عنها الشمس وبسلطة تستقدم الولاة وتصرفهم دون أن يدروا. وفي هذا النزال، وقوامه إرادة مستقلة ضد إرادة تحرّم الاستقلال، كانت أحلام كل من الطرفين كوابيس الآخر، إلى أن جرف الزمن المهزوم الوالي الذي تمرد عليه، واستقر النصر بين يدي القنصل الطموح، قبل أن يهلكه مرض الكوليرا لاحقاً في إيران.

تشتق «أرض السواد» الإرادتين المتصارعتين من زمنين تاريخيين لا متكافئين، يخلقان الأفراد ويحدّدان معنى مصائر الإرادات الفردية. وهي فيما تذهب إليه تعتمد على عناصر وقائعية، موقعها كتب التاريخ، وعلى عناصر متخيَّلة خلقها الروائي وهو يعيد تخليق الوقائع التاريخية أيضاً. والوقائعي المقصود، بلغة معينة، أو الأرشيفي، بلغة أخرى، هو داود باشا، الذي عالج هزيمته بين جدران المدينة المنورة، باحثاً عن النسيان واليأس المطمئن، دون أن ينسى صوت أمه، التي فارقها صبياً. والعنصر الأرشيفي الثاني هو ريتش، الذي أتقن اللغة العربية وأتقن نهب آثار العراق، حاجباً النهب بقناع علم جليل هو: «علم الآثار»، الذي يكتشف آثار الحضارات البائدة. ويقف إلى جانب الرجلين، دون كبرياء، سليمان الكبير بأولاده الثلاثة وأصهاره الأربعة، الذين همشتهم الرواية، مستبقية الجورجي التراجيدي، الذي اختار دوره ولم يختر المسرح الموحش الذي دار فيه. أما العنصر المتخيل فيتمثل في نسق الشخصيات الشعبية المفتوح، الذي يترجم أحواله في نسق الحكايات المتوالدة. فلكل إنسان حكاية، ولكل حكاية جمهورها المتناثر وإنسان

معروف الاسم، يشارك الآخرين حكاياتهم ولا يتنازل عن حكايته أبداً. والحكايات كلها، وقد توزّعت على أفراد لا فردية لهم، تبني فضاء شعبياً زاخراً ومتعدد الوجوه والإتجاهات، هو فضاء بغداد الذي كان، أو فضاء بغداد كما يجب أن يكون. تتعدد الحكايات بتعدّد طبائع البشر ومهنهم وأقدارهم وألقابهم، في نسق متشجر يقترب من الفتنة، يحتضن التاجر والعسكري والمومس والجاسوس والجندي العاشق والمحاسب والسقاء وصاحب المقهى والشقي المتدين واليهودي المتنفذ والمترجم الذميم والآغا الأخرق والطفلة المشلولة والموظف المتداعي والعجوز الثكلى والمتبطّل الذي لا قوام ولا ضرورة. شخصيات – مرايا، تبني الحكايات وتبنيها الحكايات، كاشفة عن زمن بائر، يفصل الحاكم عن المحكوم، والمحكوم عن ذاته، والرأس عن الجسد، وبداية الحلم عن نهايته، إلى أن تتحول إلى نثار حكائي، يدفئ النص به ذاته، ويدفئ قارئاً، يذكر الحكايات ويرثي لأصحابها. وتأتي «اللغة العامية»، تعبيراً عن البشر وأداة يعبّرون بها، قوامها الألفة والإيقاع والفراغ، كأم حنون شاسعة الأبعاد، تُرى في أولادها ولا يراها أحد. وواقع الأمر، أن حكايات منيف، وهي تتناسل في نسق الشخصيات الشعبية المتوالدة، تعيّن اللغة العامية شخصية – جذراً – وما عداها أقنعة، أو وجهاً مترامياً لا متناهي التخوم، وغيره ظلال. ولذلك، لا تتعرّف الشخصيات الشعبية، على المستوى العميق، بأفعالها المتنوعة وأحوالها المتبدّلة، بل بالبنية اللغوية الشعبية، التي تستغرق البشر جميعاً، وتحوّل حكاياتهم إلى حكاية واحدة، بصيغة الجمع. تُنطق اللغة المتوارثة الشخصيات التي تنطق بها، كما لو كانت شخصية عجيبة محتجبة، تضع الكلمات على ألسنة بشر لا يبحثون عن الكلام، مكتفين بلسان واحد يتقاسمه الجميع. وبسبب ذلك، تكون الحكايات المختلفة حكاية متماثلة عن كيان شعبي يدور التاريخ حوله ولا يراه. بيد أن الحكايات، وهي تتراصف متماثلة، ضرورة فنية لبناء فضاء شعبي شاسع، غافل عن تراجيديا شاسعة تنتسج أمامه، لأن وجوده التاريخي هو التراجيديا ذاتها.

في توليده لمتواليات حكائية، متدفقة الوجوه والأسماء، يحقق منيف في «أرض السواد» أمرين مختلفين، يتصل أحدهما بالبنية الروائية التي أرادها، ويرتبط ثانيهما بمنظور الروائي إلى العالم. فعلى المستوى الأول، تتدفق الشخصيات – الحكايات، في حركة إيقاعية، لتكسر خطية الزمن التتابعي المحايث للوقائع التاريخية، بل تأتي الصورة الإنسانية لتزيح، في حركتها المتناوبة، الحدث التاريخي عن تتابعه المنتظر، محوّلة الحدث إلى وقائع متناثرة، تكثّفها الصور الإنسانية وتضيئها في آن. تتعامل رواية منيف، منطقياً، مع حدث تاريخي محدّد البداية والنهاية: ١٨١٥ – ١٨٣١، تقريباً، يملي عليها مساراً خطياً هو مسار «السيرة التاريخية»، الراحلة من ولادة الحلم إلى موته. لكن منيف، المفتون بالتفاصيل البشرية، يذيب الزمن التاريخي الخطي، الواصل بين واقعة وأخرى تليها، في أزمنة إنسانية متعددة، متوسلاً تقنية «الصورة الشعبية اليومية»، التي تمنع

عن الزمن كل مركز جوهري محتمل، وتضع وحدة الزمن في تشظيه المتأبّي على الوحدة. ومن تقنية «الصورة» هذه يأتي التاريخ، كما تشاؤه الرواية، يستظهر في أقدار البشر ويستبين في نبض الحكايات. تزيح الحكايات مقولات المؤرخ جانباً، التي تكتفي بالأسباب والنتائج، ولا ترى إلى عيون البشر وأرواحهم.

تنطوي تقنية «الصورة الشعبية المتوالدة» على منظور ديمقراطي إلى العالم. فالحدث التاريخي يتكشف أثراً لجمهرة واسعة من البشر، تتساوى في الحكايات، وتنقض حكاياتها المتساوية ما يقول باختلاف البشر وتفاوتهم. بمعنى آخر: تحتل الشخصيات اللامتساوية، بمعيار المؤرخ، في البنية الروائية، المنسوجة في جدل اليومي والتاريخي، مساحات متساوية، كما لو كانت دلالة الشخصية، وبمعيار الروائي، تشتق من حيزها البنيوي، بمعزل عن ثنائية القاع والقمة، بالمعنى الاجتماعي. ولهذا، يعطي منيف لشخصياته المختلفة والمتعددة استقلالها الكامل، فلها سيماؤها وأفعالها وأسماؤها وأقدارها، التي تخلق، في جدل الإتصال والإنفصال، نصاً بلا مركز، فكل شخصية مركز، والمركز الجامع في لا مكان. ولعل هذا الفضاء الإنساني الواسع، الذي تأخذ فيه الشخصيات الروائية مواقع الوثائق التاريخية وتفيض عليها، هو ما يتيح لـ «أرض السواد» أن تعطي خطاباً تاريخياً قوامه الثابت والمتغير، إذ الحلم وإخفاقه قائمان في زمن، وإذ الحلم وشكل إخفاقه موزّعان على كل الأزمنة. وبسبب تماثل الأحلام الكبيرة وتباين انكسارها، يترك منيف نهاية روايته مفتوحة، تشهد على حقبة سلفت، وتوحي بأن في الحقبة المنقضية ظلالاً كثيفة من حقب لاحقة.

في جدل الثابت والمتغير، وهو محايث لكل رواية كبيرة، يستغرق الروائي المؤرخ ويتجاوزه. فالحدث الذي يصلبه المؤرخ على جدران زمن وحيد، تحرره الشخصيات الروائية وتضعه في أزمنة متعددة. وهذا التعميم الروائي، إن صحّ القول، يهدم الجدران بين «المعرفة الأدبية» و«علم التاريخ» من ناحية، ويؤكد العلم المفترض، في شروط عديدة، مشتقاً للمعرفة الأولى وجهاً من وجوهها. وواقع الأمر، أن «العلم التاريخي»، المختلف عن «الرواية التاريخية» يتحوّل، غالباً، إلى رواية أخرى، وإن اختلفت أنماط السرد وعناوين الفصول. فالوثيقة التاريخية، التي يرتاح إليها المؤرخون، تحمل الحقيقة التي ينسبها إليها المؤرخون. فما مضى واستقر مندثراً في زمن اندثر قصة راقدة في غرفة معتمة مجلّلة بالصمت. وغالباً ما يفتن المؤرخ بالعتمة والصمت ولا يقرب القصة الراقدة ولا يمسح عنها الغبار. وعن فتنة الصمت والغبار المهجور تصدر حكاية هجينة، غريبة عن «علم المؤرخين» بالمعنى النبيل للكلمة، وأكثر غربة عن المتخيل الروائي المشدود إلى قديم مستجد وإلى جديد تقادم. يكتب فيشر الشهير في كتابه الشهير «تاريخ أوروبا»: «كان نشدان الموارد عن طريق الحرب والسلب والنهب شيئاً ضرورياً ممتعاً لعمل المجتمع الإغريقي في ميدان الزراعة.. فلم يكن ذلك جريمة بقدر ما كان شطراً من الإقتصاد

الحكومي». ويقول أيضاً: «لقد فرضت على روما فرضاً المراحل المتتابعة التي أتمت بها بسط سلطانها على إيطاليا، وكان شأنها في ذلك شأن بريطانيا في الهند في ما بعد..»[٥].
ولم يكن العراق بالنسبة إلى بريطانيا، في التاريخ الذي تحوّل إلى حكاية، إلاّ ما كانته الزراعة في المجتمع الإغريقي، إذ الإحتلال قانون طبيعي، وإذ الغزو والسلب والنهب أفعال فاضلة، يمليها «الإقتصاد الحكومي»، الذي لا يحتكم إلى منظومة الأخلاق. ولذلك، يكون داود باشا، إذا مشى فوقه قلم فيشر، وجوداً مرذولاً يقف في وجه «الإقتصاد الحكومي»، بينما يكون ريتش، وقد اتكأ على «علم التاريخ»، استطالة أمينة لتعاليم المؤرخ «الموضوعي». يقرأ فيشر التاريخ مطمئناً إلى ثنائية الحرية والضرورة، مؤكداً «القوة الإمبراطورية» مرجعاً علمياً، ومؤمّناً للقنصل البريطاني جسراً ذهبياً، يصل بين «العلم» و«الحرية».

يذهب الروائي إلى وثائق المؤرخ المتعددة ويخلقها شخصيات متحاورة، تنقض أحادية القول التاريخي بأقوال متعددة مراجعها التأمل والاحتمال. و«علم التاريخ» يحدّث، غالباً، على طريقته، عمّا كان، والرواية تحدّث عمّا كان وعمّا كان يجب أن يكون، محررة الماضي من قيود قراءة وحيدة، وعاطفة مبادئ الأخلاق على المعارف الواضحة والغائمة. واتكاء على جدل المعرفة والأخلاق يؤالف منيف في «أرض السواد» بين شخصيات فعلية وأخرى متخيّلة، حيث المتخيّل يعترف بالواقعي ويخلقه معاً. والرواية، وهي تعيد خلق المخلوق، لا تراصف بين جنسين من البشر يعوزهما التجانس، بل تطلق الشخصيات جميعاً في فضاء روائي، تجانست فيه الأزمنة المختلفة. تتحول الشخصية الواقعية إلى شخصية واقعية – متخيلة، وهي ترى إلى شخصيات متخيّلة وتتخلّق في كلام يأتي من عالمها الداخلي والخارجي ويرتد إليهما. ولهذا يمزّق داود صمت الوثيقة وينصت، ساهماً، إلى رقرقة الأحلام، وإلى ابنة صغيرة كسيحة وعذبة اللسان، هي مجاز أحلامه، المقيّدة في البدء والمجهضة في النهاية. ويخرج ريتش من ثنايا الكتب و«علم التاريخ»، يستطلع أرض العراق شبراً شبراً، ليرسل بآثار العراق إلى المتحف البريطاني، وبأحلام الحداثة الوطنية إلى متاحف الكوابيس. أما العسكري «علوي»، الذي ولد من رحم التآمر والجشع، فيلتهم زمنه ويحوّم فوق كل الأزمنة، يقايض السماوات بحفنة من ذهب، ويستخرج الذهب الدامي من العيون المطفأة.

وإذا كانت الشخصيات الفعلية، ومصدرها الوثائق المكتوبة، تتحول إلى شخصيات متخيلة وهي تشاطر الشخصيات المتخيلة الزمن الذي تعيش، فإن الشخصيات الأخيرة، وهي تشهد على حدث تاريخي، تبدو بدورها شخصيات واقعية، فهي قائمة في صناعة البطل المهزوم، الذي أراد أن يصنع التاريخ، لا أن يتفرّج عليه. لا فرق في الفضاء الروائي بين ما جاءت به الوثيقة وما بعثه المتخيل الروائي، ذلك أن الروائي، وله موقع الراوي العليم، يصل بين الأقدار الشخصية ويفصل بينها، ويخلق الواقعي واللاواقعي في آن.

يتآلف العنصران، وقد تجانسا، ويقدمان خطاباً روائياً عن التاريخ، يبدأ بزمن وينتهي إلى أزمنة، ويتشكل في كتابة ويفضي إلى قراءات، ويتكئ على كاتب يتحوّل إلى روائي وراو ومؤرخ. كأن الخطاب الروائي عن التاريخ، لا يستدعي الأخير إلا ليخبر عن صعوبة الحوار مع التاريخ. و«أرض السواد»، وهي تعطي خطابها، تحاور تاريخاً وقع، وآخر محتملاً، وثالثاً لا يُرى، يحط فوق قلوب واجفة في الهزيع الأخير من الليل.

٢- تراجيديا لتاريخ في الأزمنة اللامتكافئة:

تروي «أرض السواد»، في أقمطة حكائية لا مركز لها، صراعاً جوهرياً بين شخصيتين هما: داود باشا والقنصل البريطاني ريتش. تلتف الأقمطة الحكائية حول ذاتها، زاخرة بالحكايات والأسماء والصور، مستأثرة برجلين يتبادلان الكوابيس والأحلام. يحلم والي بغداد، الملمّ بالشعر وعلوم الدين وأخبار نابليون، بجهاز سلطة حديث، ويجاهد برقبته الضامرة، لتوليد الجديد من قديم لا جديد فيه. ويرصد القنصل، بغطرسته المتوارثة، أحلام الحاكم ويهيل عليها التراب. ولداود وجهه العاري وحسبان صموت، وللقنصل الوجه الإمبراطوري كله، الذي يحجب كل الوجوه المفردة. والصراع مكشوف وله إيقاع القدر، فالوجه الذي ينازل قناعاً يخسر قبل المنازلة. وليس لحرارة القلوب المؤمنة مكان، منذ أن خلّفت الآلة البخارية والحصان وراءها، وجعلت من الآلة المنتصرة والياً على العالم. وبسبب سلطة الآلة البخارية، يخترع الرجل الأبيض ذاته ويعيد اختراع المسافة بين العراق وبريطانيا، كما جاء على قلم فيشر، ويرسل بداود باشا وحصانه إلى ما قبل زمن اختراع الآلة البخارية.

حين يصف عبد الرحمن منيف داود، في الجزء الأول من روايته، يقول: «مع تزايد عدد الناس حول داود باشا كان شعوره بالوحدة يزداد، ورغبته بالإنعزال تقوى. لم يكن هكذا من قبل، لكنه امتلأ بهذا الشعور منذ أن عاد إلى بغداد وأصبح والياً. ومع كل يوم جديد، ومع كل حدث جديد، يحس أن الذين حوله يزدادون بلادة، أو يصبحون أقل قدرة على فهم ما يريد.. يحس أنهم في عالم آخر. كان يتمنى أن يكف هؤلاء الذين حوله عن التمثيل، وعن إطلاق صيحات الإعجاب، ولكن دون جدوى: ص: ٢٣٦». تتمثل مأساة داود، في مستوى أول، في حل معادلة مستحيلة، تستولد «أميراً جديداً» من إمارة غائبة، بلغة ميكيافلي. كأنه ذلك الغريق الغريب، الذي يوكل إلى يديه، وهما لا تحسنان السباحة، أن تشداه من شعره، وأن تضعاه على شاطئ الأمان. ولذلك يكون على الطامح إلى الجديد، وهو ابن منضبط لسلطة قديمة، أن يلوذ بذاته، التي تظل مفردة، وهي تكاثر الأحلام والقرارات.

داود هو الطارئ الحزين الموزّع على أزمنة غير متساوية ولا متجانسة، وهو الباحث عن الشكل في ركام لا يعرف الأشكال. والطارئ، أي اللامتوقع، ينصرف سريعاً، فلم

يتوقعه أحد. وإذا كان الإنسان لا يفكر بالأمور التي يعرفها لأنه يعرفها، فإن داود الذي يفكر بما لا يعرفه غيره، يظل وحيداً. فما هو متاح له نسق سلطوي بائر يفرض عليه، في صمته وعزلته، أن يستولد من ذاته نسقاً جديداً، أي أن يصوغ معادلة لا حلّ لها. فالفرد الوحيد لا يصبح نسقاً، ولا يهاجم نسقاً مستقراً وينتصر عليه. يتعامل والي بغداد الصموت، كما ترسمه رواية منيف، مع نسق سلطوي موروث قوامه الهجنة والتداعي: الطبيب الهندي، مسؤول المال اليهودي، المترجم الأرمني، الآغا الكردي، الشيخ البدري، الموفد العثماني، الجندي البغدادي ومتآمري الشمال.. والنسق، الزائف في وحدته، موزّع على الدين والمذهب والجغرافيا والقبيلة، دون أن يحيل على ما هو: وطن. ومع أن السلطة تبدو حاضنة للمراجع المتناثرة، فإن تأملها يبيّن، سريعاً، أن السلطة سبب التناثر وأثر له. فهي قائمة كسلطة ريعية تنهب الأموال وتوزّعها، وفقاً للأحوال والغايات. ولعل هذا النسق، الذي يساوي بين الثروة والسلطة، وبين السلطة والقائمين على شؤونها، هو الذي يقيم علاقة بين أحلام داود وأحلام أرخميدس، الذي حلم بنقطة ارتكاز في الفضاء يزحزح منها الأرض. ولن يكون على الجورجي الطموح، وهو ينصت إلى البدوي والهندي والكردي والعثماني، إلا الرجوع إلى «محب الدين المرادي»، كبير المنجمين، لينقب في «طلسمه» عن حل لمعادلة مستحيلة.

لا اختلاف بين النسق السلطوي والأنساق الإجتماعية المتمتعة بسلطة. فأهل بغداد، في رواية منيف، هم: التجار المشغولون بثرواتهم، والعلماء الذين يسلّعون فتاواهم، والشعراء الذين يلوكون كلامهم، و«الشطار» الذين يجمعون بين التصعلك والدفاع عن الخير، بين حين وآخر... وهناك القاع الإجتماعي، أي الرعية بلغة مطمئنة أو الشعب بلغة أخرى، المتوالد ثابتاً في عادات ثابتة تحسن الشكوى والتعليقات العاجزة. وبين نسقين متمتعين بالسلطة، وقاع هارب بينهما، يصبح «الأصل الجورجي» واقعاً وإشارة: واقعاً يتحدث عن صبي جاء بغداد في التاسعة من عمره، وأمضى عمره في السراي حتى غدا والياً، وإشارة إلى الغريب الذي بقي غريباً. والغربة التي لازمت الغريب، موضوعاً وإشارة، خلقت منه بطلاً تراجيدياً، غريب هو قبل أن يتلبّسه حلم كبير، ومغترب هو، بعد أن ذوى الحلم وأرسله إلى مساجد المدينة المنورة.

وفي مقابل نسق سلطوي يشخصن السلطة ذهباً وقمعاً، وأنساقاً اجتماعية تشخص الملكية الخاصة وتتعبّد أمامها، يأتي ريتش، حاملاً زمناً تاريخياً آخر يذيب علاقات السلطة والمجتمع في مقولة تصدر عنهما هي: القوة. وريتش، المتكئ على قوة خلقته، يروض الطبيعة والبشر ويعمل على ترويض والي بغداد، الذي لا يروّض أهل بغداد وخارجها إلا بالقمع والذهب. والقنصل في ما يفعل قناع لبنية خلقته، غادرت منذ قرون ثنائية الترويع والإفساد. إنه حرف ملكي من كلام الملوك الذي هو ملوك الكلام، له سلطة المعرفة ومعرفة السلطة والسلطة المعرفية، طالما أن السلطات جميعاً تنهي إلى محراب القوة

الوحيد. يترجم القنصل البريطاني دلالات القوة بفلسفة الإستعراض، حيث هو مركز والآخرون متفرجون. يقرّر بداية العرض ونهايته ومواسمه والعناصر التي تكوّنه. ويكون في عرضه الزاهي، الممتد من القرود والطيور الملونة إلى الأفيال والأسود، إشارة إلى عرض آخر، لا يكشف عنه إلا في لحظات العقاب المميت. وفي استعراض باطن وظاهر لا ينتهي، يكون ريتش: عالم الآثار وأمهر الرماة والخبير بالطيور والفارس الذي يطعم السكر للخيول والباحث الدؤوب عن الكتب القديمة والجديدة. فإن انتهى العرض الذي يسلب العقول الخفيفة ويصادر العيون الفارغة، انصرف إلى عروض خفية، وجوهها المال، الذي يفتن الأغوتات والعشائر والعسكري الغليظ، و«علم الجاسوسية» الذي يطبّق على موظفين لا يعرفون معنى الوطن وبغايا جميلات وتجار أغنياء عراة من الكرامة، ومدفعية هالكة تنطلق إذا حان الأجل.

يحقق ريتش حركته في صيغتين متلازمتين هما: المكشوف والمحتجب، والأعلى والأدنى. فهو في الصيغة الأولى الإنجليزي الذي يتكلم العربية والفارسية والتركية، أمام وال لا يجد في سراياه المتوارثة من يعرف الإنجليزية. ومعرفة «الآخر» للغة الغريبة تدع الوالي مع الصمت الخائب والقلب الواجب، فمن لا يعرف لغة عدوّه لا يعرف عن فكره الكثير. غير أن ريتش، وهو يخاطب العرب والترك والفرس بلغاتهم، يستأنف فلسفة الإستعراض، عارضاً فوق مسرح لغوي متغطرس لا تكافؤ البشر والتباين بينهم. يكمل العرض اللغوي عرض العربة القنصلية، التي تسير مطهّمة ومرافقين مزركشة ثيابهم وآلات موسيقية فخيمة الصوت، وعرض الطواويس الأربعة، التي تحدّد موقع القنصلية، وتعين ريتش طاووساً لا مثيل له.

ليس في سرايا الوالي إلا قديمه، من ذهب فاتن وسيوف مروّعة، على خلاف ريتش، الذي يروي في تعدّده المبهر وجوه الإمبراطورية المتعددة التي ينتمي إليها. ولهذا، يبدأ بالطواويس وبفيلة أقرب إلى الجبال المتحركة لينتهي إلى شيء آخر: «إذ لا بدّ أن يرى الباشا بنفسه واحدة من أصغر قطع الأسطول البريطاني التي شاركت في هزيمة نابليون، ولا بدّ أن يوضح له أنه كان من المرغوب وصول قطع أكبر، لكن وضع النهر، في هذه المرحلة، لا يتيح ذلك. الجزء الثالث. ص: ٩١». بين الطواويس الأربعة والقطع البحرية، تقف حقيقة القنصل، الصادرة عن الحقيقة البريطانية، التي هزمت نابليون وتلاميذه اليتامى. وبين الطواويس والقطعة البحرية الصغيرة، يقف «علم الشرق»، الذي يبذر الشرقيين ويحصدهم. فكما أن للأرض علم الجيولوجيا، الذي يستدرك علم الجغرافيا، فإن لأهل بغداد «علم الأسطول» الذي يترجم «علم الخيول» بلغة قاتلة.

فوق هذا المسرح المتوّج بالأفول، تجري تراجيديا التاريخ هادئة، محولة علم الأخلاق إلى نادل عند علم البارود. فداود باشا، ابن نفسه، يقاتل مخذولاً ابن الإمبراطورية، في فضاء عراقي يرى في «علم الإستغاثة» علماً للعلوم. وفي هذه التراجيديا الكاملة، يكون

ريتش بطلاً بلا بطولة وينتصر، ويكون داود باشا بطلاً حقيقياً مآله الهزيمة. وما الفرق بين مربي الطواويس والبطل الملتحف بعزلة متقشفة، إلا الفرق بين وارث الأحداث التاريخية وصانع الأحداث التاريخية. يستولد داود من ذاته إرادة خلّاقة تهجس بنابليون ومحمد علي باشا، ويركب ريتش أسطولاً منتصراً لم يشارك في معاركه. شيء قريب من الفرق بين رجل عابث أشعل النار بمركب مهيب، وآخر اجتهد في صنع المركب ومات فيه محترقاً. توحّد الواقعة بين اسمي الرجلين في حكاية عمياء طافحة بالعبث، توحي بظلم التاريخ وهشاشة معناه. والتاريخ لا يميّز بين «رجل الأحداث» و«صانع الأحداث»، فهو منصرف إلى المنتصر ولا ينصت إلى غيره.

داود بطل تراجيدي، فلا هو في الزمن الذي يعيش، ولا هو من الزمن الذي يقاتله. إنه الوجه الوحيد المحاصر بين نسقين من الأقنعة، نسق مهترئ يمنع عن الإنسان فرديته ويماثل بين أفراد لا فردية لهم، ونسق منتصر يعطي الإنسان وجه الزمن التاريخي الذي نصره. يبدو داود، في وجهه الوحيد، نجمة مضيئة في سماء كالحة، تراه الهزيمة ولا تخطئه، كما لو كان دليل نفسه إلى إخفاق لم يشأه. ولعل الفرق بين الوجه والقناع، هو ما يعرّف «الرجل الجورجي» بطلاً كاملاً. فلا بطولة لمن قاتل بوجه مستعار. شيء قريب من «الثور الجليل»، الذي حدّث عنه الشاعر اليوناني القديم بيندار، الذي تقوده القصيدة الحماسية إلى المعبد المقدس[٦]. مع ذلك، فليس بين داود والبطل التراجيدي القديم علاقة كبيرة، لأنه سائر إلى مآله حراً، ممتثلاً إلى إرادة فردية مأخوذة بالإبداع. حيث يتحدث أورباخ، مستلهماً غيره، عن هاملت يكتب: «فهاملت هو هاملت، لا لأن إلهاً ذا نزوات أرغمه على أن ينتقل إلى نهاية مأساوية، بل لأن هناك جوهراً فريداً فيه يجعله لا يقدر على أن يتصرّف بأية طريقة أخرى سوى ما يفعله»[٧]. وداود يفعل ما يفعل مجسداً بطلاً تراجيدياً حديثاً، يقاتل من أجل مشروع حديث، في زمن غابت فيه آلهة اليونان، مخلية المكان لآلهة جديدة أجنحتها النهب والسيطرة.

في هذه الحدود تبدو «أرض السواد» ذاكرة وطنية وأكثر من ذاكرة، تحدّث عن بغداد ومحمد علي باشا والجنرالات المستشرقين، وعن بريطانيا التي «سيقت سوقاً» إلى احتلال العراق، بلغة المؤرخ فيشر. بيد أن الرواية، وهي تسجّل الحوار الحميم بين القنصل البريطاني وآغوات الشمال وبين عسكري جلف وبطانته الفاسدة، تحاوراً كائناً غامضاً يدعى بالتاريخ، يضع قدمه حيث يشاء، ولا يلتفت إلى الأوصال المهشمة.

٣ – تراجيديا التاريخ في الأزمنة الراكدة:

تتوالد «أرض السواد»، وعلى مستوى البنية الروائية، في أقمطة حكائية متلاحقة، تحتضن حكاية كبرى. والحكاية، الموزعة على الأقمطة، تراجيديا شاسعة، مرّ التاريخ إلى جانبها وذهب إلى منطقة أخرى. وللتراجيديا مستويان أساسيان وأكثر، يتكثّف

أولهما في صدام المدفعية الحديثة وعري البطولة الفردية، ويتكشّف ثانيهما في فضاء شعبي يرتاح إلى الركود وبلاغة الإستغاثة.

تظهر الحكاية الشعبية، في رواية منيف، إيقاعاً ثابتاً، يفصل بين حكاية سلطوية وأخرى، في حركة متناوبة، تعلن أن تاريخ الحكاية الكبرى يحتضن السلطوي وما خارجه على السواء. تضيء الحكاية، التي يرويها أغفال البشر، الفرق بين مرونة الزمن الشعبي ويباس الزمن السلطوي، وبين خطية خطاب المؤرخين عن التاريخ وخطاب الرواية الذي يوزّع التاريخ على اتجاهات متعددة. وتفضي الحكاية، في مستوييها، إلى بنية روائية لا مركز لها، وإن كان البطل المخذول، على مستوى التأويل، مركزاً سابقاً لغيره. لكن الرواية، وهي تحتفي بفضاء شعبي متوالد في صوره الدافئة، تعلن، وعلى مستوى البنية، عن تراجيديا أخرى، تجاوز تراجيديا البطل وتكملها. فالنسق السلطوي الموروث، المتجدّد في بشر يسكنهم الجشع والبلادة، لا يختلف، في دلالته التاريخية، عن فضاء شعبي أبوابه الركود وانتظار الكرامات. تفصح التراجيديا الأولى عن اغتراب البطل المخذول عن زمانه، وتخبر التراجيديا الثانية عن اغتراب المعنى التاريخي عن الزمن الشعبي.

يحوّل الفضاء الشعبي، في منظوره السديمي، السلطة إلى حكايات متناثرة، ويرى في تحوّلات السلطة حكايات لاحقة. تأتي السلطة كحكاية وترحل كحكاية أخرى، كما لو كان الواقع حكاية كبرى مجهولة البدء والنهاية. يأتي الخليع سعيد، كما تقول الرواية، ومعه حكايات تمسحها حكايات الوالي الذي أعقبه، والتي لا تنافسها إلا حكايات القنصل البريطاني. ومع أن الوعي الحكائي يصوغ الحدث المفرد بمتواليات حكائية، فإن ما يجيء به يختزل إلى حكاية واحدة، هي حكاية الحدث الذي حصل ولم يحصل في آن. ولعل هذا العقل الحكائي، الذي يحوّل الوقائع المادية إلى حكايات متوهّمة، هو الذي يحوّل البشر الذين يصوغون الحكايات إلى حكايات متوهّمة أخرى. يُرجع العقل الحكائي، وقوامه الوعد والوعيد، الوقائع التاريخية المختلفة إلى حكاية واحدة ثابتة، تعكس ثبات العقل اللاهوتي، المسكون بالوعد والوعيد. ولهذا يكون الزمن الشعبي، وهو يوهم بمرونة تنقص اليباس، زائفاً، طالما أنه يختزل الوقائع المادية المختلفة إلى حكاية تولد من مجهول وتذهب إلى مجهول آخر.

ترتسم الصورة الشعبية في شكلين: شخصية مفردة ومحددة، وتعليق جماعي على ما يجري بين القنصلية والسراي. والشخصية المحددة هي التعليق الجماعي الذي لا تحديد فيه. ولذا تمر الشخصيات المتدفقة، كما تمر الحكايات، مختلفة الظاهر ومتماثلة الجوهر، تاركة القنصل يتأمل ذاته في طواويسه والوالي يعالج معادلته المستحيلة وحيداً. ولن يشفع لها تضامنها الدافئ وطرائفها المتعاقبة، فهي أقنعة متناظرة لوجه لا وجود له. حين يعرض ريتش حيواناته الغريبة أمام أهل بغداد، يكتب منيف: «والعيون

تنفتح إلى أقصاها. الشفاه متهدلة. القلوب واجفة وقد استبدّت بها الخشية. والصمت ممتد واسع. وما عدا الأنفاس السريعة التي تتصاعد، فإن رجال الباليوز (القنصلية) لا يتوقعون ولا يأملون صمتاً مثل ذلك، ولا نظاماً أشد صرامة مما يرون. ووجد من همس: إنها الفيلة. وبسرعة البرق انتشر الاسم بين الناس. الجزء الأول. ص: ٢٧٣».

ترسم السطور السابقة بشراً من قش وغثاثة، من جهل وفقر روحي مهين. تشل رؤية الفيلة محاكمتهم، وتتهدل شفاههم وهم ينظرون إلى القرود، ويرتعدون فزعاً من طيور ملونة الريش. يجعل البشر، كما وصفهم الراوي، بعيونهم المفتوحة وشفاههم المتهدلة وقلوبهم الواجفة وأنفاسهم المتسارعة وصمتهم الرهيب، من استعراض الحيوانات والطيور معادلاً ليوم القيامة، الذي سيراه ثانية «الشيخ الشعبي»، وهو يرى إلى الألعاب النارية المنطلقة من القنصلية. يتحول ريتش، وقد شلّ العقل الحكائي، إلى شيطان ملموس أو إلى إله غريب معروف الإقامة. يجسد البشر فلسفة المسافة، وحدودها القادر والعاجز، قبل أن يشرحها ريتش لهم، أي: يصوغ القنصل الغريب الفضاء الشعبي المحلي بسلطة المعرفة، ويخلق الفضاء الشعبي صورة الغريب بسلطة الجهل، التي تساوي بين الألعاب النارية وزلزلة يوم القيامة.

يصبح ريتش في العقل الحكائي سراً، ووجوداً جديداً، يُنزع عنه اسمه الحقيقي ويُعطى اسماً يوافقه هو: «الأشيقر». ولنفي الإسم القديم أكثر من دلالة: فهو تعويذة شفهية تفصل بين المحلي والغريب، وبين الغريب الحقيقي وصورته المحلية المتوهّمة. وهو محاصرة لشر وافد، لأن الإسم الجديد يجعل من الغريب فرداً محلياً أليفاً، واسمه دليل على ذلك وآية عليه. والأمر كله يدور في إلغاء «الآخر» الوهمي، فالإسم هو الهوية والوجود، وتغيير الإسم إلغاء للهوية والوجود. وهكذا يتحول القنصل البريطاني، الذي يخلق العراق كما يشاء، إلى حكاية جديدة تزيح، شفهياً، المستعمر عن مكانه الحقيقي، وتضعه في مكان وهمي، يؤمن استقرار العقل الحكائي وسيطرته الوهمية على القنصل الغريب. كل شيء في مكانه، وعلى ما يستجد أن يندرج في ركود متواتر لا يؤرقه طارئ أو غريب.

لا يقف العقل الحكائي أمام العقل الإستعماري إلا ليقع، بسبب اختلاف في المحاكمة، يعطي الأول سببية فقيرة، ويمدّ العقل الثاني بسببية مركبة. يدور العقل الأول في ثنائية فقيرة، قوامها خير يهزم شراً، ولو بعد حين، تتناتج، منطقياً، في ثنائية بائسة لاحقة هي: الإيمان والإنتظار. ويأخذ العقل الثاني بسببية مركبة، تستدعي عناصر متعددة متفاوتة المستويات. ولذلك يضع ريتش مدفعيته الثقيلة وراءه مكتفياً بعصا غليظة، يلوّح بها نحو الشمال والجنوب والوسط، فأغوات الشمال لهم الرشوة والألقاب، وللعسكر الجشع الأماني الكبيرة، وللتجار ما يزيد أرباحهم، وللبدو رسائل تسكر الرؤوس، وللعقل الشعبي الفقير فتنة الطواويس الملونة. والعقل الشعبي لا يهزم أبداً، لأنه لم يهجس قط بالذهاب إلى المعركة. ولهذا، فإن شخصية «بدري»، الممتدة على مائتي

صفحة وأكثر، والمنتسبة إلى الفضاء الشعبي، تموت بليدة برصاصات قليلة، كما لو كان «البطل الشعبي»، المطمئن إلى الخير المنتصر، ينتظر الموت ولا يذهب إليه. و«بدري» هو الإنسان الأليف الوديع القريب من الخجل والصمت، يلتحق بالجيش وينتهي إلى قصر الوالي، يؤدي ما يطلب منه، فإن بادر سقط في فشل ينتظره: يفشل وهو ينسى وظيفته في سهرة طارئة لم يتعلم عليها، ويفشل وهو يلهث مشتتاً وراء راقصة جميلة، ويفشل حين ينصت إلى جنود متآمرين ولا يعي من كلامهم شيئاً، ويفشل وهو يعتذر ولا يحسن الإعتذار. يقوده فشله المتوالد إلى موت رخيص، كما لو كان ذاكرة مثقوبة لا تحتفظ بشيء. وفي هذا المسار، الذي لا يتحول كمّه إلى كيف، يتحول «البطل الشعبي» إلى حكاية جديدة فارغة، فدورته الواسعة مليئة بالفراغ.

في الجزء الثالث، وفي صفحات، مشرقة، تتحدّث رواية منيف، عن فيضان يجتاح الفضاء الشعبي ويعطبه. والفيضان واقع ومجاز، واقع هو، لأنه حدث دوري يتوقعه أهل بغداد وينتظرونه، ومجاز هو، حين أتى بعد أن استكمل ريتش أدواته القاتلة. يبدأ الفيضان بالفضاء الشعبي، الذي يغرقه الإنتظار السلبي قبل أن يجتاحه الفيضان، والذي يغرق قبل أن يصل الفيضان إلى الوالي الطموح، برقبته الضامرة. تساوي علاقة الشعب بالفيضان، الذي لا يخلف ميقاته، علاقة «بدري» بالمعركة التي فارقها قبل أن تبدأ. يرحل الجندي عن معركة لم يعرف عنها شيئاً، ويغرق الشعب في فيضان انتظره. والطرفان لا يهجسان بالهزيمة، فلا يهجس بالهزيمة إلا من سعى إلى النصر.

يعيش داود، الذي أراد أن يخلق العراق من جديد، تراجيديا مركبة: آلة «الآخر» المعقدة التي لا يملكها، وعقل شعبي حكائي يساوي بين الآلة المعقدة ولغته الفقيرة. يلتف البطل التراجيدي بوحدته، وبرغبات متداعية، تنتظر مترجماً يعرف لغة «الآخر»، ومؤرخاً لا يستجير بالقدر، ومستشاراً لا يبدّد وقته في غرف زوجاته المتعددات. لا شيء إلا الخيبة، التي تترك الثائر الطارئ يرمي بحجارته القليلة على نوافذ سلطة متوارثة بائرة، ولا يكسر منها شيئاً.

٤ – تعليق : التاريخ بين التراجيديا والمهزلة:

يغوص ريتش في الغيظ والندم وهو يرى إلى وال جديد مليء بالكبرياء والطموح. ويستعيد، وقد أمضّه ما يرى، أطياف ولاة كان يستحضرهم ويصرفهم حين يشاء. والوالي النموذجي الذي يخفق في ذاكرة القنصل الإنجليزي هو: سعيد، الداعر المتداعي، الذي وقف داود على أطلاله. تضع العلاقة بين الذاكرة المتوثبة والقوة المتعددة «الوالي النموذجي» في زمنه المنقضي وفي أزمنة لا تنقضي. ولذلك، فإن غياب «سعيد» المبكر، كشخصية روائية، لا يمنع عن طيفه حضوراً مستمراً، يعادل حضور القنصل المتجدد الذي يعبث بالولاة. و«سعيد» المرغوب، كما ترسمه الرواية، خليع له ملامح شاة متورّمة،

انتهى رأسها المترنح إلى بلطة قاطعة. طفل كبير، يرتاح إلى حضن أمه ويموت فيه، عاشق إلى حدود الهوى لخليع آخر يدعى «حمادي»، يعبث بالحكم والخزينة ومصائر البشر.

يرى ريتش في حياة داود كابوساً، وفي موت «سعيد» كابوساً آخر. كأن كابوس الظالم لا ينقضي إلا إذا التهم الموت الحياة، أو تحوّلت الحياة النابضة إلى موت آخر. وبما أن المهزلة خروج على السواء، فإن في بعث القتيل المأفون تجسيداً لمهزلة. يفقد الصراع الحقيقي، وهو جوهر التاريخ، دلالته في أرض المهزومين، وينتهي إلى تاريخ له شكل المهزلة. والمهزلة قائمة في أكثر من مكان: قائمة في المعركة الغريبة بين القامة الحقيقية وشبح الأموات، وفي انتصار الشبح على كيان حقيقي، وفي توزّع الألقاب المتناظرة على واليين لا تناظر بينهما. كما لو كانت الكلمة الكبيرة تحجب وجهاً صغيراً لا أكثر. فالوالي داود يشتق إرادته من ابنة جميلة وكسيحة، حالماً بمستقبل يعالج الأوجاع جميعاً، والوالي «سعيد» يشتق التفاؤل من ليلة ماجنة، حالماً بليلة قادمة أكثر مجوناً.

يسري التاريخ في سراديبه العمياء فاصلاً، في لحظة نور عابرة، بين الأسماء الشكلانية المتناظرة بآلة موجعة هي: النهاية، التي تعلن عن الفرق بين الوجوه والكلمات. يحظى الداعر المتداعي بنهاية تساويه، قوامها عسكري جلف متآمر وأربعة جنود وبلطة قاطعة: «وأخيراً سحب أحد الرجال بساطاً أحمر له حواش سوداء وألقاه على الرأس، لكي يلفه به قبل أن يلتقطه.. ص: ٤٠». يحمل «سعيد» صفحاته الأربعين الأولى من الرواية ويرحل، تاركاً طيفاً تؤنسه طيور الظلام، وتاركاً لغيره نهاية الأبطال.

يقول هنريش هاينه: «يشبه موت الأبطال مغيب الشمس لا انفجار ضفدع متورّم»[٨]. لا علاقة بين مغيب الشمس، يتلوه الظلام، وانفجار ضفدع متورّم يثير السخرية، وإن كانت العلاقة تولد من الفراغ الغائب بين الجملتين. كأن هاينه يقول: بعد رحيل الأبطال يأتي نقيق الضفادع، وبعد أفول القصور تتمدّد المستنقعات. «بعد التراجيديا تأتي المهزلة»، يقول هيجل، دون أن تسمح الجملة بقلب علاقاتها، فالنسق السلطوي يلتقي بالتراجيديا صدفة. وبسبب المهزلة – القاعدة، يُبعث «سعيد» من جديد، وقد انصاع إلى ريتش، رجل الأحداث الذي يرى الحياة في الأشباح المتوالدة. يحدق ريتش في «علم الشرق»، ليهلك الأحياء ويستنهض المقابر، رامياً على الرمم التي اختارها ألبسة زاهية. يقول هاينه مرة أخرى: «لا يرقد العصر الألماني الوسيط متعفناً في قبره أبداً. إنه يستقي الحياة غالباً من طيف شرير، يظهر بيننا في عز الظهيرة، ويمتص الحياة من قلبنا المفعم بالألوان»[٩]. والطيف الشرير، في عصره الوسيط المتجدّد، هو «سعيد»، الذي لا يفارق جيب ريتش أبداً. ولهذا تقرأ «أرض السواد» من وجهتي نظر: من وجهة نظر أحياء مفعمة قلوبهم بالألوان، ومن وجهة نظر الأشباح الذين يلعقون، وهم في القبور، دماء الحياة. وهذا ما يجعل سعيد، الذي انطوى بعد أربعين صفحة، حاضراً في الرواية من البداية حتى النهاية. وبسبب غياب له شكل الحضور الفاعل، يغدو التاريخ مهزلة، بقدر ما يصبح

تراجيديا، حينما يأخذ الحضور الفاعل شكل الغياب.

٥ – البنية الروائية : إضاءة سريعة:

يتكوّن الشكل في «أرض السواد» في تقنية الحكاية المتناوبة، التي ترد إلى علاقتين مختلفتين، كاشفة عن فضائين مختلفين، هما السلطوي والشعبي. وتتيح هذه التقنية للقارئ أن يتأمل التاريخ الإجتماعي – السياسي في وجوهه المختلفة، وتوحي له، في حكاية لا تعرف الانغلاق، أن التاريخ مفتوح، يتوالد في حكايات لاحقة، لا تغاير الحكايات التي سبقتها. كأن الحكايات، في اتجاهاتها المختلفة، تركّب التاريخ وتؤوّله معاً: تركب التاريخ وهي تلتقط نثار الحياة اليومية من أحوال البشر، وتؤوّل التاريخ وهي تراصف حكايات متناظرة، لا تعد بجديد.

يخلق الشكل، في أقمطته الحكائية المتناسلة، بنية روائية ثنائية المستوى، تردّ إلى الفضائين المتغايرين. تعيّن السلطة المستوى الأول، في بنية متناقضة تحتضن السرايا والقنصلية، محددة الأولى كعلاقة داخلية في الثانية، رغم الصراع بينهما، أو، وبشكل أدق، بسبب الصراع بينهما. يخترق الصراع العلاقتين ويعيد، بشكل لا متكافئ، انتاجهما، محتفظاً بثبات الثانية، فلا جديد يضاف إلى كلمة القنصل الأولى، ودافعاً بالثانية إلى مهاد جديدة، ضيّقة الأفق والمساحة. وعلى خلاف المستوى الأول، وعلى مبعدة عنه، يعين الفضاء الشعبي المستوى الثاني، يوازيه ولا يتقاطع معه إلا في حكاية سعيدة محتملة، تنعقد غيومها صباحاً وتنقشع إذا جاءت الظهيرة.

لا يمنع توازن المستويين، وعلى مستوى البنية، من التقائهما، في موقع غريب، عنوانه: التعليق الشعبي الجماعي، المعبّر، بشكل ملتبس لا ينقصه الأسى، عن فضاء سفلي، يحدّق في فضاء متعال، ولا يلمس أطرافه. يشكل التعليق الجماعي العلاقة الفنية والمنطقية، التي تربط بين مستويين متغايرين لا روابط متجانسة بينهما.

تقف السرايا على «الضفة الأخرى» ملفعة بأسرار، تعالجها الذاكرة الشعبية، وهي تضيف إليها أسراراً جديدة. وفي مقابلها، وعلى «ضفة أخرى»، تقوم القنصلية، التي تشل طواويسها الكلام الشعبي، قبل أن يقتحم الأسوار. وبسبب هذه المسافة المزدوجة، المدثرة بالغموض والأسرار، تتحول السرايا والقنصلية إلى مشهد غريب يثير الفضول، أو إلى مسرح خاص، له جمهور لا يقل إثارة وغرابة. فمن المفترض، منطقياً، أن يعلّق المتفرج على ما يراه، وأن يكون بين الكلام و«العرض المسرحي» علاقة موافقة. لكن خصوصية المشهد السلطوي ترمي بالعلاقة الموافقة إلى لا مكان. فالمتفرج ينظر إلى المشهد من وراء حجاب، أي أنه يعلّق على ما ظن أنه رأى، ذلك أن بين ضفته و«الضفة الأخرى» مسافة شاسعة لا تقبل التجسير. والمتفرج ينظر، أيضاً، إلى سلطة لقنتّه، ومنذ قديم الزمن، أن المسافة الرمزية بينهما، تعادل المسافة المكانية أضعافاً مضاعفة. وبسبب هاتين

المسافتين، ولا هروب منهما، يوازي الكلام التخمين، ويلازم خوفه مطمئناً، يمنع عن المتفرج إمكانية المشابهة، أو إمكانية التماثل، باللغة المسرحية. فمثلما أن الميلودراما ترد إلى استعداد الجمهور للبكاء، قبل أن تستدعي كفاءة النص المسرحي، فإن النص السلطوي، في عرضه الغريب، يحيل على قابلية الجمهور للخضوع، قبل أن يرى إلى قدرة النص على الإقناع، أو إلى عجزه(١٠).

يستوي الحوار بين الفضاء الشعبي والمسرح السلطوي، حين تزول المسافة المضاعفة ويتأنسن المشهد السلطوي، مفضياً إلى تبادلية الرغبة في حوار مشترك، إذ لا حوار، ولا إيصال، دون قصدية تسعى إليه. وعن غياب الإيصال وغياب القصدية، التي هي شرط له، ينتج تعليق شعبي جماعي قوامه التخمين وتوليد الحكايات المتعارضة. والتخمين، في وجه منه، هو الوهم والظن، وهو في وجه آخر، الخمول والضعف والرداءة. ولن يكون القول، في حدود الخمول والرداءة، إلا ركاماً من الكلمات تلتف حول موضوع متوهّم، كما لو كانت الكلمات المتهافتة هدفاً في ذاتها، أو أداة معرفية في وعي حكائي يخطئ معنى المعرفة. تحضر الكلمات ولا يحضر الكلام، إذ لا كلام إلا لمن ظفر بفردية تميّزه من غيره، لا وجود لها في نسق شعبي منسوج من الأقنعة المتناظرة. ولذلك يدور التعليق الجماعي في عمومية لغوية ثابتة، تنكر الوضوح والتحديد، وتلغي جديد القول وتجدّد الكلمات. وثنائية العمومية والثبات تنتج ركاماً كلامياً لا ينتهي، يملأ أرجاء النهار ويغتصب أقساطاً من الليل. إنه الكلام الغفل الذي يعيش فيه أغفال البشر. وما كلمة «السالفة»، وجمعها «سوالف»، وهي مسيطرة في الفضاء الشعبي، الذي ترسم الرواية، إلا صورة عن العقل الحكائي، الذي يخترع المواضيع من الكلمات، ويساوي بينها. فما «سلف» حكاية مضت و«السوالف» حكايات منقضية، كما لو كان العقل الحكائي حبيس ماض حكائي، يجعله يتطير من الانفتاح على الحاضر والمستقبل.

ينتهي السيل الكلامي الشعبي، كما جاء في «أرض السواد»، إلى صيغتين: «إن ما حصل لم يحصل كما حصل بل بشكل آخر»، و«إن ما حصل قد حصل قبل حصوله». يعلن التعليق عن حذق شعبي لا حذق فيه، يبرّر الخمول والوهم، أي يجسد التخمين في دلالته اللغوية المختلفة. فلو حصل الشيء كما يجب أن يحصل لشارك الشعب فيه، ولو جاء في ميقاته الصحيح لتراكض الشعب إليه. يضاعف الركام اللغوي، أي التعليق الشعبي، المسافة المكانية والرمزية: تقذف السلطة المتعالية به إلى هامش واهن، ويأتي تخمينه ليلقي به إلى هامش أضيق. ولعل العجز القديم المتناسل في عجز جديد هو ما يشرح شهوة عارمة إلى كلام لا كلام فيه. تعبّر العمومية اللغوية في التعليق الجماعي، وهي تطرد المواضيع الحقيقية بمواضيع متوهّمة، عن خوف من الخروج إلى العالم، مطمئنة إلى لغة متوارثة تؤمّن راحة الوعي الفقير واستقراره. تقول الرواية، في الجزء الأول، وهي تصف ترقّب الشعب لما يأتي: «الكبار من الرجال والنساء ناموا مبكرين، لكن عبارات محددة تكرّرت

وتردّدت: اللهم استرنا .. اللهم حسن الختام. يا رب أنت الأعلم بالسراء والضراء وأنت الأعلم بالسرائر، احفظنا وارحمنا.. إنك سميع مجيب الدعاء. ص: ٢٧٨». لا تستدعي الكلمات أماناً من خارجها، فالأمان قائم في دورتها المتكرّرة، التي تتوالد من بنية لغوية – فكرية تكتفي بما «سلف»، بعد استقباله في حكايات جديدة.

تنهض البنية الروائية، في مستوييها، على نسق مفتوح من الشخصيات المختلفة، وتحقق الشخصيات، في تنوعها وتكاثرها واختلافها، أمرين: تمثّل، أولاً، العلاقة المنطقية بين التراجيديا والتاريخ، فلا تراجيديا إلا بفردية متميّزة، أو بنسق من الفرديات المتميزة، تبني فضاءها التاريخي، وتنبني فيه. بل أن شخصيات منيف المتكاثرة ضرورة فنية لخلق الفضاء الاجتماعي – التاريخي، الذي يصرع فيه بعض البشر، وهم يصارعون شروطاً معطاة ترفض الرحيل. وهي تعبّر، ثانياً وعلى طريقتها، عن تصور روائي للعالم يرفض الحتمية الاجتماعية، التي تختزل الكل إلى واحد، ويقرّر التنوع والاختلاف مبدأ للوجود الإنساني، وبهذا المعنى، فإن الشخصيات المتلاحقة، في نسق مفتوح، تخلق المجتمع في مراياه المتعددة وتعلن عن حدوده، وتمد التراجيديا التاريخية بالعناصر التي تجعلها ممكنة، وتفصح عن منظور إلى العالم، مأخوذ بالاختلاف والتنوع.

يتحرك التاريخ في بنية روائية ثنائية المستوى مخبراً عن سلطة لها الوجود كله، وعن قاع اجتماعي لا سلطة له. ومن هذا الفرق يستمد الجندي الشعبي «بدري» دلالته الرمزية، لأنه ضحية تخمينه ولباسه العسكري معاً. كما لو كان لقاء الشعب بالسلطة، في زمن تاريخي لا يُجانس بينهما، درباً إلى الموت. شيء يذكر بالصياد الجميل في رواية «النهايات»، الذي بقي يجوب المسافات سالماً وآمناً، إلى أن جاءه الموت، حين ارتضى أن يكون مرشداً للسلطة، أو ما جاورها.

٦ – الوعي الأخلاقي وغواية الحكاية:

يخترق المستويين السلطوي والشعبي زمنان لا متجانسان، أولهما متغير، يوقظ الشهوات ويلتهمها، وثانيهما لا يوقظ شيئاً. يرسم الزمن السلطوي الأقدار المتباينة، بدءاً بنعمة غير متوقعة انتهاء بفقداء البصيرة. فـ«الآغا عليوي» الذي يستوطن ثراء السلطة ويطأ الوطن، يبدأ هادراً كنار جهنم، يبتر رأس الوالي الخليع، وينتهي برأس مبتورة أيضاً. وداود باشا، الشارد المقتصد الكلام، يصيّره حلم الدولة الحديثة إنساناً جديداً. والكيخيا، نائب الوالي، تتغير طبائعه كلما زاد مالاً ونفوذاً، دون أن يكف عن زيارة الأماكن المقدسة. وريتش، المقدود من غطرسة وحسبان، يسهر ليال طوالاً وهو يعدّ مائدة الموت .. كل ما في السلطة يمور ويضطرب، وإن كان الفضاء مغلقاً، خالقاً زمناً سلطوياً لا ركود فيه، يستقبل أحوالاً ويطرد أخرى.

وعلى خلاف الزمن السلطوي، يأتي زمن شعبي مغاير. كما لو كان زمن المجتمع هو

زمن السلطة، التي تعتقل المجتمع وتنسى أنها اعتقلته. تأتي الشخصية الشعبية، في إقامة طويلة، وتغيب مثلما أتت، مؤكدة الثرثرة فعلاً وحيداً. ولا يفعل الدفء والطيبة والبساطة، التي تلازم شخصيات أساسية (حسون، سيفو، زينب ..) شيئاً، فالشخصيات تظل متناظرة تجتر أياماً متناظرة .. تتمسك «زينب» بأوراقها العزيزة (الكوشان)، متنقلة من مكان إلى مكان، ولا تنتهي إلى شيء. ويبقى ضعيف العقل «حسون» ينزف أيامه، دون أن ينجز فعلاً دالاً. ويستمر «السقاء» في فقره وشكواه، يبادل الكلمات الخاوية بأخرى أكثر خواءً. ومع أن الشخصيات تنث حرارة، فإنها تدور في فراغ لا زمن له، إلا من دورة بيولوجية بسيطة، تخومها الميلاد والموت.

ينطوي مستويا الرؤية على جملة من العلاقات الثنائية: داود / ريتش، المركز / الأطراف، القصر / الحاشية، المدينة / الصحراء، السلطة / الخارجون على السلطة، السراي / القنصلية، والسراي / المقهى .. تكتسح السلطة، في زمنها المضطرب، العلاقات جميعاً. أما الشعب، بلغة معينة، أو الرعية، بلغة أخرى، فيترسب في مكان أليف وطليق هو: المقهى، حيث كل «سالفة» تستأنف «سالفة» سبقت. وللمقهى، في رواية منيف، حضوره الطاغي، مما يعيّنه مكاناً ومجازاً في آن. مكان هو، يترسب فيه القاع الإجتماعي، الذي يزاوج بين تخم وآخر. كما لو كان بيتاً شعبياً واسعاً، لا نوافذ له ولا جدران، يغسل فيه أغفال البشر أتعابهم بكلمات زهيدة. ومجاز هو، يضع مقابل الفضاء السلطوي، المغلق والمنضبط، فضاء مختلفاً، لا يعرف الانغلاق والوجود الصارم. إنه مكان القهقهة والعيون المستريحة والأطراف المسترخية والألقاب التي لا مراتب فيها.

يبدو المقهى، في اللغة العامية وحركات الأجساد الطليقة والضحكات المتصادية، تعبيراً عن الحياة. لكن تأمل الوجوه المتناظرة في لغتها المتناظرة، يكشف عن موات يشبه الحياة وما هو بالحياة، تأتي المفارقة عن قصدية أخلاقية، تواجه التكلس السلطوي بالجمالية الشعبية، وتعوّض الشعب، في مجال القيم والأخلاق، عما خسره في مجال الفعل والمبادرة. ولذلك يقتصد الكاتب، نسبياً، وهو يعالج الشخصيات المنتمية إلى حيّز السلطة، ويسهب، وهو يساوي بين الشعب والفضيلة، في تجسيد الشخصيات الشعبية. يظهر الفرق بين الطرفين في مقارنة شخصيتين تحملان بعدين دلاليين متماثلين، أو قريبين من التماثل: الأولى شخصية «بدري»»، التي تحكي العجز الشعبي، والثانية بنت الوالي المشلولة «محسنة» التي توحي بقدر والدها. تتخلّق الشخصية الأولى في فيض من الحكايات، هي حكايات الفضائل الشعبية، وتحتل الثانية حيّزها الملائم، كما لو كان انتسابها إلى السلطة يقيها حاجة الإنتشار على حكايات متتابعة.

يضع الوعي الأخلاقي، وبقصدية واضحة، في الحياة الشعبية حياة عامرة، وفي شخصياتها تنوّعاً مثيراً. لكن ما يبدو سوياً في بنية السطح، لا يلبث أن يتداعى في بنية الأعماق. فما بدا حياً يجلّله الموت، وما ظهر متنوعاً يستظهر متماثلاً. وفي الفرق بين

البنيتين، تظهر الحكايات المتوالدة حكاية واحدة، وتستبين حكايات كثيرة نافلة ولا ضرورة لها، فرضها وعي أخلاقي ورفضتها بنية روائية، تبحث عن التوازن. فالمنطق الروائي يستدعي الشخصية وحكايتها، وهو يبحث عن دلالة معينة، تجسدها فردية متميزة السمات والمصير. وهو ما لا يأتلف مع حكايات تتناتج متماثلة، في التصور والمصير، مفضية إلى دلالة دائرية، أو إلى دائرية الدلالة. وما دائرية الدلالة إلاّ أثر لأولوية الحكاية على الدلالة، في منظور أخلاقي يترجم، دون أن يدري، الأقنعة المتناظرة إلى وجوه متميزة، لا وجود لها. وواقع الأمر أن «المقهى» الثابت والطليق في ثباته، هو الشخصية الشعبية الأولى، شخصية – مجاز، تروي ما يدور في داخلها وفي خارجها معاً. لكن منيف، وهو يخلق فضاءً شعبياً مرغوباً، اشتق من الشخصية – المجاز طائفة من الشخصيات لا تضيف إليها شيئاً.

ينتهي الوعي الأخلاقي إلى موقع لم يشأه، تقترحه عملية الكتابة، التي تعيد ترتيب الحكايات الأخلاقية بمنطق لا يلتفت إلى الأخلاق. تطرح عملية الكتابة، وهي ترحّل الأخلاق إلى موقع آخر، علاقة البنية الحكائية بعناصرها، مبيّنة أن البنية تتشكل من علاقات العناصر الحكائية المتبادلة لا من العناصر ذاتها. وهذا يعني أن وجود العنصر في البنية أكثر من ذاته، أو أقل منها، لأنه محدد بعناصر أخرى، تكمله ويكمّلها، في جملة من العلاقات تعطي، في النهاية، البنية الروائية. ويستدعي الوعي الأخلاقي، في رؤية منيف، عناصر حكائية لا تستدعيها العناصر الحكائية الأخرى، مقترباً من بنية خاصة به، تجثم فوق بنية أخرى.

يُنتج الوعي الأخلاقي بنية خاصة به ولا يذهب بعيداً، ذلك أنه يتطامن أمام البنية الكتابية الشاملة، التي تكشف عمّا تحتاجه وعمّا لا تحتاجه أيضاً. والنافل هي حكايات الوعي الأخلاقي، التي تُستولد من الكمّ الحكائي كيفاً شعبياً لا وجود له، كيفاً تقرّره البنية الروائية الشاملة، بعيداً عن مقاصد الروائي وغاياته النبيلة. والفرق بين ما تقوله البنية وما أراد الروائي أن يقوله، يزيح أقوال الأخير من موقع إلى آخر: تظهر حياة الفضاء الشعبي مواتاً، وقد أرادها حياة نابضة، ويبدو التاريخ الشعبي، الذي أراد به مواجهة التاريخ السلطوي، تاريخاً لا وجود له، وتأتي الشخصيات أقنعة متناظرة، وقد رغب أن تكون فرديات متميزة، بل تأتي فارغة الرأس، وقد شاءها هامات متوّجة بالحكمة.

على الرغم من دائرية الدلالة، التي تشي بها البنية الروائية، فإن في أقوال البنية، التي تعارض مقاصد الكاتب الأخلاقية، ما يعبر عن نص روائي كبير، ذلك أن القول الروائي والأخير يتوافق مع موضوعية القول التاريخي، بعيداً عن سديم المعايير الأخلاقية. يتكشف القول الروائي، الذي انتهى إلى ما يريد أن ينتهي إليه، في نقطتين جوهريتين، تقول الأولى: إن تاريخ المجتمع هو تاريخ السلطات التي تتناوب عليه. وتقول الثانية: يندرج المجتمع والسلطة معاً في زمن راكد، لا تغير حركة السلطة من دلالته شيئاً، لأنها

حركة متماثلة في بنية سلطوية تتسم بالثبات. يستمد النص الروائي الكبير معناه من المعرفة الأدبية التي جاء بها، والتي قررتها علاقاته المعقدة، على خلاف النص الأدبي الزائف، الذي يردد ما لقّنه خالقه، في كتابة شفافة ومستقيمة وفقيرة المعنى. وبهذا المعنى، يدرس نص منيف في علاقاته الموضوعية، المتمردة على كاتبها، وفي موضوعية المعرفة الأدبية الصادرة عنه، التي تنتج معنى التاريخ، في فضاء تاريخي يتسرب منه المعنى.

تتكشف «أرض السواد» نصاً روائياً كبيراً، رغم تناقضاته، في مستوى آخر هو: التأويل. يفتح نص منيف أمام التأويل آفاقاً واسعة، مدللاً على ثراء داخلي متعدد الإتجاهات، تحيل علاقاته على: التراجيديا، المهزلة، هشاشة التاريخ، الأنا والآخر، بلغة اليوم، أو المستعمِر والمستعمَر، باللغة الصحيحة، بنية السلطة التقليدية، الزمن الراكد والزمن الديناميكي، الحقب التاريخية المتناظرة، الإيديولوجية الشعبية، التراصف الاجتماعي في مجتمع راكد، الأنساق الاجتماعية الثابتة، الممتدة من عسكري متآمر إلى شاعر يلوك كلامه ورجل فتوى يلوك شيئاً آخر .. في هذه العلاقات جميعاً، وهي تجلو تاريخاً اجتماعياً وسياسياً ووطنياً، يستبين نص منيف كتابة روائية طموحة، وتجريباً طموحاً داخل الكتابة الروائية.

٧ – اضطراب القول الروائي بين قولين:

يضطرب قول منيف، وهو يشتق من السديم الشعبي فرديات متمايزة. ويضطرب، مرة أخرى، وهو يستولد منظورين مختلفين من مفردات متماثلة. والشخصيتان، اللتان تفصل الرواية بينهما في مكان وتقارب بينهما في آخر، هما: داود وريتش، كما لو كانت الرواية تعطي قولاً في صفحة معينة، وتنساه في صفحة لاحقة. والنسيان المتعاقب يوزع أحكاماً متقاربة على منظورين متصارعين.

حين ينظر كلوديوس. ج. ريتش إلى «الشرقيين»، والكلمة الأخيرة أثيرة لديه، يقول، وفي الجزء الأول من الرواية: «هؤلاء الشرقيون يتصورون أن أهميتهم تستمد من قدرتهم على أن يقولوا غداً، وغدهم هو المجهول بعينه. ص(١٠١)»، «إن أهل هذه الولاية يشبهون الأطفال يوم العيد. ص (٢٥٨)»، «هؤلاء الشرقيون ملتبسون ومجهولون بالفوضى والتناقض، إنهم كالأطفال .. ص (٢٦١)»، «غير مستعدين لتغيير شيء أو إضافة شيء آخر، كما ليس لديهم الرغبة، أو ما يطلق عليه في أماكن أخرى: الشوق.. إن الناس هنا لا يملكون حساً بالزمن. ص (٣٨٤)»، «إنهم يخافون القتل والحسد. ص (٢٦١)»، «فإذا كان العقل سيداً في أوروبا، فالعاطفة هنا هي السيد .. ص(٤٠٠)». يخترع القنصل الإنجليزي الشرقيين، قبل أن يلتقي بهم، وينشرهم فوق حبل من السلب لا ينتهي: القدرية، ضعف العقل، غياب الشكل، فالشكل هو الإرتقاء، الجمود المزمن، العاطفة التي تعبث بالأحكام، الإيمان بالأرواح الخفية .. تفرض عليه هذه المخلوقات السديمية أن يأخذها

بالحزم والشدة، كأنها لو صاهرت العقل والشكل والزمن لكان لها مصير آخر: «هذا يتطلب منا أن نكون حازمين لئلا يخطئوا فهمنا. ص (٤٠٠)».

يبني ريتش الشرقيين في خطاب استشراقي نموذجي، يضع العقل أمام العاطفة، والعلم أمام الإيمان، والوضوح مقابل الإلتباس، والمبادرة مقابل الإرجاء، ويضع الإحساس بالزمن في مواجهة بلادة أصيلة لا تعرف عن معنى الزمن شيئاً. ومع أن الجورجي الطموح يشكل، روائياً، نقيضاً لريتش، فإن منظوره إلى من هو وال عليهم، يرزح تحت وطأة الاستشراق، أحياناً. كأن لا يلتفت «إلى ما يقال إلا بمقدار ما يتحول القول إلى فعل. ص (٦)»، وهو ترجمة أخرى لـ «القول الإنجليزي» عن الغد المتجدد والمجهول معاً. أو كأن يتمنى «لو يكف هؤلاء الذين حوله عن التمثيل، وعن إطلاق صيحات الإعجاب»، وهو ما يستعيد صورة «الطفل الشرقي الأبدي»، الذي يولد طفلاً ويشيخ طفلاً. وحين يتحدث داود عن «الناس الذين تخرج من حناجرهم كلمات كبيرة. ص (٢٣٦)»، يكمل قول خصمه: «أن الشرقيين مغرمون بأمرين: الماضي والكلمات الكبيرة. الجزء الثالث ص (٢٠٣)».

ولا يختلف الأمر حين يقرر القنصل: «قد يقرأ الشرقيون التاريخ أكثر من غيرهم، ولكن بسرعة يحولونه إلى كلمات ضاجة، ويستريحون في ظلال الكلمات»، ويجيبه الوالي الطموح: إنهم «البشر الذين يكتفون بالأحلام». يضاعف الوالي قول خصمه بلغة أخرى، فـ«الإيمان بالقول» قدرية أخرى، و«المساواة بين الأشياء والكلمات الكبيرة» كره للمبادرة واحتقار للزمن.. وقد يكون منطقياً أن يرصد الطرفان ظواهر مشتركة، وأن يعرفا مواقع التداعي فيها، غير أن المنطق لا يستوي حين يتشارك الطرفان المتناقضان منظوراً واحداً في النظر إلى الظواهر المشتركة. ولو فعلا لما ذهب الأول إلى المعركة، ولما تصدى الثاني له أبداً.

يتأمل ريتش، في الجزء الثالث، خصمه العنيد فيقول: «إن هذا الوالي جمع من الصفات الشرقية مقداراً مضاعفاً، فقد حمل من الشرق البعيد، من جورجيا، روح المغامرة ورغبة الإقتحام. ومن الشرق القريب المكر والمجاملة والصبر، مما يقتضي أن يصطدم مرة وثانية بالحقائق. ص (٦٠)». يخطئ القنصل في قوله مرتين: يخطئ حين ينسب إلى الوالي «ماهية شرقية»، تعارض معايير «علم الإستشراق» التي تحرم الشرقي من «روح المغامرة ورغبة الإقتحام». ويخطئ حين يعتقد أن على «الشرقي» أن يصطدم «مرة وثانية بالحقائق»، لأن الشرقي في رحاب «علم الإستشراق» لا يعرف معنى الحقيقة. وواقع الأمر، أن ما جاء على لسان القنصل هو جملة متلعثمة جاءت على لسان الراوي، تشي بتلعثم آخر، أي: يتكون خطاب القنصل، الذي يمقته الراوي، بمفردات «علم الإستشراق» ويتكون خطاب الوالي، ويرسمه الراوي بإعجاب كبير، بمفردات «علم محتجب وعسير الولادة». وبما أن المحتجب تصعب قراءته، يكون على الراوي، المفتون بجورجي مقاتل،

أن ينسب إلى خطاب بطله عناصر من خطاب مسيطر ومنتصر، هو: خطاب المستعمِر (بكسر الميم). إنها فتنة المنتصر، التي تسيطر على ما شاء المنتصر أن يسيطر عليه، وتسيطر أحياناً، على من يجابه المنتصر ويواجهه.

يظهر تلعثم الراوي، وبشكل أوضح، في نقطة لاحقة، لا ينفصل فيها الطرفان المتصارعان إلا ليتواجدا من جديد. يقول داود: «لو أن البدو أبعد، ولا يعرفون الطرق المؤدية إلى المدن، لو أن التاريخ أخف حملاً .. وحين يعود من رحلة الأماني ....» و«مع ذلك ليس طول البال خسارة، فهم بالتأكيد سيرجعون إلى الغارة. ص (١٦٦)». البدو دائماً على أعتاب المدن، والمدن دائماً على أعتاب البدو. يصوغ معاون القنصل القول بشكل أوضح: «هل تعتبر البداوة إحدى الصفات الثابتة في هذا المجتمع أو مرحلة من مراحل تطوره؟ ص (٣٧٧)». تساوي صفة المجتمع الثابتة، وهي البداوة، التاريخ الثقيل الذي لا يريد أن يتخفف من ثقله، رامياً «انقشاع البداوة» إلى زمن الأماني الراحلة.

يقرأ الوالي أحوال البدو بجمل ناقصة، ويكمل معاون القنصل ما جاء في حديث الوالي ناقصاً، إلى أن يصلا إلى قول لا يختلفان عليه: «خاصة وأن أهل العراق، كما كان يقول داود، يعتمدون على أعينهم يصدقونها أكثر من اعتمادهم على آذانهم أو عقولهم. الجزء الأول، ص (١١٥)». ما يقرّره القنصل يعيده الوالي: «لأن أهل العراق يصدقون أعينهم أكثر مما يصدقون الكلمات التي تقال لهم. الجزء الثالث، ص (٢٢٧)». وما يقول به الوالي يأخذ به ريتش دون انزياح: «إن هؤلاء الناس لا يصدقون إلا بأعينهم. الجزء الأول، ص (٢٠٦)». تتداخل أقوال الوالي وريتش ومعاونه، وهي ترسم صورة أهل العراق، منتهية إلى خطاب استشراقي، يمنع عنهم العقل ويترك لهم العاطفة، ويحرمهم من المحاكمة ويدع لهم معارف العيون الساذجة. ولن تكون الصفات التي يطلقها الوالي على نائبه «الكيخيا»، المنددة بالبلادة والكلمات الكبيرة وإهدار الزمن، إلا استطالة أخرى للصفات التي يطلقها ريتش على «الشرقيين».

يتسلل الإضطراب، كما المنظور الإستشراقي، إلى خطاب الراوي في مكان وأكثر. يكتب، في الجزء الثالث، واصفاً ابتهاج العامة برؤية المدفع ما يلي: «كان انتقال المدفع مهرجاناً كبيراً. ورغم أن الكثيرين شعروا بالزهو أثناء مرافقتهم للمدفع، إلا أنهم لم يحافظوا على مسافة الأمن، إلى أن قيل لهم: هذا مثل البهيم: لا يفهم ولا يسمع، ويجوز يرفس .. والناس الذين امتثلوا، كانوا أشبه بمن يرافق عريساً، من حيث الزهو والمسافة، وبما يشبه الفخر .. وألقى عدد من الشعراء قصائد تحية للمدفع، والملاّ شعبان باركه وقرأ عليه بعض الأدعية، أما أكثر مشهد مؤثر ومعبر فكان مشهد غالب، حفيد الحاج صالح العلو، وهو يحمل باقة من الزهور ويضعها على المدفع .. ص (٢٧٩). الجزء الثالث». يضاعف المشهد السابق مشهداً سبق، قوامه قلوب واجفة تنتظر موكب الفيلة. ومثلما تثير «القلوب الواجفة» الضحك، فإن قرابة المدفع والبهيم تستنفر القهقهة. غير أن في الضحك المتدفق

ما يثير الفضول، ذلك أن المدفع – العريس يجسد مقولات ريتش، الذي يمقته الراوي مقتاً شديداً. وبعيداً عن تفصيل لا مكان له، فإن المشهد، في صوره الساخرة، يحقق مادياً المحاكمة ما قبل – المنطقية، وهي صفة العقل البدائي، على مبعدة من محاكمة منطقية، هي من اختصاص «شعب ريتش».

إن تسلل الملمح الإستشراقي إلى خطاب الراوي، الذي يسقّه الاستشراق، هو الذي يضع في خطاب داود ملامح استشراقية. والأمر واضح في جهة منه وملتبس في جهة أخرى: واضح هو في سطوة المنتصر، الذي يجعل من أفكاره أفكاراً مسيطرة، بلغة ماركس ذات مرة. وملتبس هو في اتجاه آخر ثقيل الظلال. فقد أراد منيف، وهو مصيب في ذلك، أن يبين أن الحداثة حداثات، وأن الحداثة لا تختصر إلى شكلها الأوروبي. فالتنظيم والعقل والنظام، حاولها داود، دون أن يجتر أفكار مدرسة تبشيرية. والعقلانية المحسوبة سعى إليها الجورجي النجيب، دون أن يعرف لغة أوروبية. لكن منيف وهو يوزع الحداثة إلى حداثات، فاصلاً بين الغرب والحداثة الكونية، وقع تحت تأثير الحداثة المسيطرة، وهو يعمل على مواجهتها بأخرى. كأن القول بالمتعدد، في زمن يسيطر عليه المفرد، يستقيم في حيّز ويتعثر في حيّز آخر.

سعت «أرض السواد» إلى أمرين: رسم الماضي من وجهة نظر المستقبل، وتأكيد كونية الحداثة التي ترتبط بشعوب مختلفة في أزمنة مختلفة. وقادها الأمر الأول إلى تخليق فضاء شعبي، يوهم بالتاريخ ولا يخلق تاريخاً. وحملها الأمر الثاني على رفض حداثة الآخر ومحاكاتها في آن. كأن رواية منيف، وهي ترصد تاريخاً تخنقه التناقضات، أدرجت التناقض في بنيتها أيضاً. وهو أمر مسيطر في الأدب التحرري، الباحث عن «عولمة إنسانية» مستحيلة.

الهوامش:

١ – كارل. ي. شورسكه: فيينا أواخر القرن التاسع عشر، دمشق، ١٩٩٩، ص : ١٢.

٢ – إيمري نف: المؤرخون وروح الشعر، بيروت، ١٩٨٤، ص : ١٨٦.

3- G. Lu Ka´c: The historical novel. Book. Penguin book. 1969. P: 105.

٤ – إيمري نف: مقدمة الكتاب (صفحات دون ترقيم).

٥ – سيدني هوك: البطل في التاريخ، بيروت، ١٩٥٩، ص: ١٤٦.

٦ – جورج طومسون: اسخيليوس وأثينا، بغداد، ١٩٧٥، ص: ٢٢٦.

٧ – إيريش آورباخ: محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب، دمشق، ١٩٩٨، ص: ٣٤٥.

8- P. L. Assoun: Marx et La répétion historique. P.u. F., Paris, 1999. P: 123.

٩ – المرجع السابق، ص: ١٢٨.

10 - Le débat. No: 74 Gallimard 1993. P: 21 - 22

* تحيل الدراسة على الطبعة الأولى لـ«أرض السواد»: المركز الثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

الخيار الوزني والتشكّل التاريخي

مارجوري بيرلوف

ما من شعر عظيم يمكن أن يُكتب بطريقة عمرها عشرون عاماً.

إزرا باوند

I

بين أكثر سجالات الشعر الحاضر سخونة ذلك السجال الذي يدور حول سؤال «النثر» ــ أو ما يلوح أنه «النثر» ــ كوسيط في كتابة الشعر. وفي كتاب حديث بعنوان «نثر الشاعر: الأزمة في الشعر الموزون الأمريكي» يقول ستيفن فريدمان Fredman: «طيلة سنوات عديدة أحسست أنّ معظم الشعراء الموهوبين من أبناء جيلي الذي نشأ في أعقاب الحرب، فضلاً عن عدد متزايد من أبناء الأجيال السابقة، أخذوا ينقلبون إلى النثر كشكل هو الأكثر تناغماً مع التشكيل الإبداعي في زماننا». ويتابع فريدمان ليدرس شكلاً خاصاً من النثر استخدمه [وليام كارلوس] وليامز Williams في «كارا في الجحيم»، و[روبرت] كريلي Creely في «حضورات»، و[جون] أشبري Ashbery في «ثلاث قصائد»، وأخيراً شعراء معاصرون تجريبيون من أمثال دافيد أنتين Antin و«شعراء اللغة» Language Poets الأصغر سنّاً. وفي الآن ذاته توفّر مَن يرفض ما يمكن أن نسمّيه «ظاهرة النثر»

باعتبارها مسألة بعيدة عن الموضوع. ودنيز ليفرتوف Levertov، على سبيل المثال، ترى أنّ أعمال «شعراء اللغة» ليست أكثر من «جرترود شتاين مفرغة في قالب جديد طُلي من الخارج بسيميائيات السبعينات»[1].

وفي كتابه «الشعر الحر: مقالة في العَروض» (١٩٨٠)، يتخذ شارلز أو. هارتمان Hartman موقفاً حساساً بلا ريب. إنه يتبنّى تعريف جيريمي بينثام Bentham العملي الذي يقول: «حين تسير السطور حتى أقصى الهامش الأيمن فهذا هو النثر، وحين لا يحدث ذلك فإنه الشعر الموزون». مَن يستطيع الإعتراض على هذا الحسّ السليم؟ الشعر الموزون عند هارتمان هو «اللغة مقطّعة إلى سطور [أبيات]، وهذا ما يميّزه عن النثر. لكن هذا التمييز ليس كافياً تماماً في حدّ ذاته، غير أنّه الوحيد الذي يمكن أن ينطبق بصفة مطلقة. وحقيقة أننا نستطيع تمييز الشعر الموزون عن النثر بمجرّد النظر، مع احتمال توفّر أخطاء قليلة، تشير إلى أنّ الفارق الإدراكي الأساسي ينبغي أن يكون طفيفاً للغاية. التقطيع إلى سطور هو وحده الذي يلبّي المقتضيات».

وهذا التعريف مناسب تماماً إذا أخذنا بعين الإعتبار أنه يميّز بين النثر Prose والشعر الموزون Verse، وليس بين النثر والشعر Poetry. ولكن رغم أنّ هارتمان نفسه يعترف بأنّ «قصيدة النثر» موجودة، فإنّ معظم النقاد يسيرون خطوة لاحقة فيساوون الشعر بالشعر الموزون، تماماً كما يعرّفه هارتمان. هنا عرض ريشارد أ. لانهام Lanham في كتابه «تحليل الشعر» (١٩٨٣):

«أن نطبع التلفّظ المكتوب في صيغة نثر أمر يرقى، في زماننا هذا، إلى مستوى القرار الأسلوبي الجوهري. ففي النثر لا نكتفي بتوقّع سلسلة خاصة من الموضوعات فحسب، بل نتوقّع أسلوباً شفافاً للتعبير الواضح عنها. أمّا في الشعر فيحدث العكس تماماً، فنتوقّع كلّ فضائل الشعر. لا يحتاج الشاعر إلى أن يكون ملتزماً بقواعد النحو، وله أن يتحدّث عن الإحساس وليس عن الحقيقة الفعلية، وله أن يفعل ذلك بطريقة استعارية وعن سابق قصد. من خلال النثر نتوقع رؤية الموضوع الكامن، أمّا في الشعر فإنّ اللغة جزء من الموضوع».

ويشير لانهام، بحساسية بالغة، إلى أننا كقرّاء نستجيب على نحو مختلف للتصميم الطباعي الذي يظهر عليه كلّ من «النثر» و«الشعر الموزون». ولكن لاحظوا أنّ مفردة «نظم» استُبدلت اليوم بمفردة «الشعر» ببساطة تامة، حيث ينطوي الأمر على إشكالية المطابقة بين المفردتين. وفي قرن تمكّن فيه «الشعر الحرّ» Free Verse من التفوّق الواسع على جميع الأشكال الوزنية التقليدية، يبدو أن الواجب يقتضي منّا التمسّك بشيء ما يمنحنا الإحساس بأنّ الشعر كطراز في الخطاب ما يزال على قيد الحياة. التقطيع إلى سطور، وإبداع الخطاب الذي لا يسير إلي أقصى الهامش الأيمن، هو النعمة المنقذة. وليس الأمر أنّ جميع النصوص المقطّعة إلى سطور يمكن أن تندرج في باب القصائد الجيّدة،

لكن مرتبتها كنصوص مقطّعة إلى سطور هي التي تتيح لها أن تُعدّ قصائد في المقام الأوّل.

الأمر ذاته تقودنا إليه الحكمة الشائعة. وثمة نظرة مختلفة تماماً، يقدّمها الشاعر ـ الناقد الفرنسي الماركسي هنري ميشونيك Mischonnic في كتابه «نقد الإيقاع: أنثروبولوجيا تاريخية للّغة». المحاججة الرئيسية في هذه الدراسة المعقدة هي أنّ «الفارق بين أشكال النثر والشعر الموزون هو، تاريخياً وشعرياً ولغوياً، فارق في الدرجة وليس في النوع»، وطبقاً لذلك فإنّ النماذج الثنائية (وزن / نثر؛ لغة مشبعة بالصورة / لغة غير مشبعة بالصورة؛ الشعر بصفته لغة منظمة / النثر بصفته غياب النظام، وهكذا) تظلّ اختزالية بأجمعها. وحتى تمييز باختين الشهير بين الشعر الغنائي بوصفه مناجاة للنفس Monologue، والنثر القصصي بوصفه حواراً Dialogue، تنهار حسب ميشونيك حالما نطبّقها على «أناشيد» [إزرا] باوند.

ويضرب ميشونيك عشرات الأمثلة، من مختلف أرجاء العالم الخطابي، ويمكن أن تُقرأ كـ «نثر» أو «شعر» حسب مقتضى الحال. ففي القرن التاسع كانت كلمة «نثر» تستخدم للإشارة إلى ترانيم كنسية نثرية تقوم بُنيتها على تناغم حروف الـ a بهدف المدّ الصوتي لمفردة Allelulia. وحدث بعدئذ أنّ هذا الإلقاء الملحون انتقل إلى ميدان «الشعر». أو لنأخذ مثال بوريس إيكنباوم الذي درس «نثر» [نيكولاي] غوغول في «المعطف»، فاكتشف أنّ نسبة المقاطع المشدّدة بالقياس إلى مجموع عدد المقاطع كان على غرار تفاعيل البحر الإيامبي Iambic meter كما تتوفّر في قصائد ماياكوفسكي.

والحقّ أنّ الشعر الحر على طريقة ماياكوفسكي (وهو شاعر ردّد أصداء باوند في إعلانه أنّ «المرء ينبغي أن يكتب الشعر الموزون بعد استحضار حياته بأسرها، وليس عن طريق تصيّد التفاعيل والبحور») ينبغي وضعه في سياق تاريخي كما يحاجج ميشونيك. «الشعر الحرّ هو مجرد ممرّ، وبرهة واحدة، ليس في الوضع الثقافي فحسب، بل أيضاً في وحدة الخطاب الذي احتواه، والذي هو القصيدة دون سواها». ذلك لأنّ «القصيدة هي التي تصنع سطر الشعر الحر، وليس السطر هو الذي يصنع القصيدة». يضاف إلى ذلك أنّ شيوع الشعر الحرّ يجب أن يُفهم كجزء من الزعزعة الحداثية لفكرة القصيدة كموضوع مدرَك. لكن الشاعر لم يعد «حرّاً» في مواجهة «الشعر الحر» أكثر مما كان الشاعر الفرنسي «حرّاً» في القرن السابع عشر أمام البيت الإسكندري Alexandrine. هذه الأشكال تفرضها ثقافة محدّدة في نهاية الأمر، وهي أشكال معطاة. وفي عبارة أنتوني إيستهوب Easthope: «كما أنّ الشعر خطاب شعري محدّد دائماً، كذلك فإنّ تنظيم السطور يقتفي شكلاً تاريخياً على الدوام، ولهذا فهو إيديولوجي».

هذه الإستذكارات هامة كما أعتقد، لأننا نميل إلى نسيان حقيقة أنّ الشاعر، كما يعبّر ميشونيك، «يتكلّم من باطن تراثه» بالضرورة. وفي هذا السياق فإنّ الخيار الوزني يصبح

مؤشراً هاماً على التشكّل التاريخي الذي تجري كتابة الشعر في سياقه. والسؤال بالنسبة إلينا، نحن قرّاء الشعر المعاصر، لن يكون إذاً: «هل كان من الأفضل لو أنّ شاعراً ما كتب قصيدته نثراً؟»، بل بالأحرى: «ما مغزى أنه فعل أو لم يفعل»؟

إنني أقترح وضع السؤال في سياق تاريخي عن طريق تفحّص أربعة نصوص، يمثّل كلّ منها برهة خاصة في تاريخ، وربما جغرافية، الشكل الشعري: ١– قصيدة غوته الغنائية المبكرة «أغنية الجوّال الليلية» Wanrers Nachtlied، ١٧٨٠؛ ٢– قصيدة رامبو النثرية «الجسور» Les Ponts، لعام ١٨٧٣؛ ٣– قصيدة وليامز «ليلة طيّبة» Good Night المكتوبة سنة ١٩١٦ في شكل الشعر الحر؛ ٤– نصّ صموئيل بيكيت «ساكن» Still، ١٩٧٢. جميع هذه النصوص تتناول موضوعاً مشابهاً تقريباً: برهة تأمّل صامت حين تكون عناصر المشهد حاضرة على نحو بارز حادّ. ولكن بين «سكينة» غوته و«ساكن» بيكيت مرّ قرنان كاملان. وحين كان بيكيت يكتب نصّه في عام ١٩٧٢، كان الشاعر قد بلغ مرحلة لم يعد في وسعه بعدها «أن يقول الأشياء كما كانت ثُقال» حسب جون أشبري. لماذا؟ كيف؟ هذا هو موضوعي.

II

كُتبت قصيدة غوته «أغنية الجوّال الليلية» في ليلة ٦ أيلول (سبتمبر) سنة ١٧٨٠، أعالي جبال إلميناو المطلّة على فايمار، حيث رافق غوته سيّده الدوق الشاب كارل أوغست. ولقد دُوّنت للمرّة الأولى، في برهة إلهام كما يبدو، بالقلم الرصاص على جدار الكوخ الجبلي في جيكلهاهن، حيث قضى الشاعر ليلته. في المساء ذاته كان غوته قد كتب واحدة من رسائله الليلية إلى عشيقته شارلوت فون شتاين:

«في جيكلهاهن، الذروة الأعلى في السلسلة، اتخدت لي ملجأ لأفرّ من اضطراب البلدة، ومن الشكاوى، والمطالب، والإضطراب اليائس للإنسانية. ليتني أستطيع تسجيل كلّ الأفكار التي راودتني هذا اليوم، إذْ أنّ بعضها احتوى على أشياء جديرة بالتسجيل.

أيتها الأعزّ، هبطتُ إلى كهف هيرمانشتاينر، إلى المكان الذي رافقْتِني إليه، ووجدت حرف الـ S، الذي يبرز حادّاً وكأنه نُقش بالأمس. قبّلته وقبّلته مراراً إلى أنْ بدا الحجر السُمّاقي وكأنه ينفخ أريج الأرض كلّها ويردّ عليّ. صلّيت إلى الإله ذي الرؤوس المئة، والذي غيّرني وطوّرني كثيراً، ولكنه أبقى لي حبّك وهذا الجُرف، ليتيح لي أن أواصل النموّ، وليجعلني أكثر جدارة بحبّك.

السماء هادئة صافية وأنا أنوي الخروج للتمتّع بالغروب. المنظر كثيف ولكنه منبسط.

غابت الشمس. إنه المشهد الذي رسمتُه لك حين كان مجللاً بالغبش الصاعد. إنه اليوم في وضوح وهدوء روح كبيرة جميلة، في أكثر أطوارها سكينة ورضى. ولو لم يتوقّر، هنا وهناك، بعض الغبش الصاعد من المناجم، فإنّ المشهد بأسره سوف يبدو بلا حراك».(٢)

سأعود بعد قليل إلى بعض الموتيفات الرئيسية في هذه الرسالة. ولكن ينبغي أوّلاً أن أتحدث قليلاً عن وضع غوته في سنة ١٧٨٠. دعوني أذكّركم أنّ الشاعر كان في السادسة والعشرين حين جاء إلى فايمار سنة ١٧٧٥، بدعوة من الدوق الذي كان عندها في الثامنة عشرة. وارتياده البلاط الصغير كان وسيلة للهرب من حياة فرنكفورت الضيّقة الخانقة، ومن مهنته القانونية المهدَّدة.

وفايمار في المرحلة ما قبل الصناعية كانت مدينة صغيرة مسوّرة ولوثرية، تسكنها ٧٠٠٠ نسمة، محاطة بغابات ثرنجيان وجبال هارتز. وفي المدينة نفسها لم تكن تتوفّر وسائل الترفيه أو الإتصال. والطرق غير المعبّدة لم تكن مضاءة ليلاً، والمجاري غير متوفرة، والسفر عن طريق العربات كان محفوفاً بالمخاطر حتى أن غوته وأصدقاءه كانوا غالباً يسافرون على صهوات الجياد. وحين توفي فردريك الأكبر لم يصل النبأ إلى إبنة أخية الدوقة أماليا إلا بعد أسبوع. وكانت حلقة البلاط، في ذلك المجتمع المتراتب بدقّة، تقضي وقتها في العروض المسرحية وحفلات التزلج والرقص. وكان الطراز المحتذى هو بلاط الروكوكو الفرنسي، رغم أنّ صيغة فايمار كانت أكثر فجاجة وأقلّ تعقيداً. وفي الأمسيات كان الكتّاب المقيمون، من أمثال فون كنيبل وهاردر وغوته نفسه، يقرأون نصوصهم على السامرين أو يسلّونهم ببعض القطع المسرحية.

وخلال سنواته الأولى في فايمار صرف غوته معظم الوقت مع الدوق الشاب، في الصيد والأسفار والحفلات الليلية الصاخبة في جبال هارتز. وكان للدوق العاشق للمتعة اهتمام حقيقي بشعبه، وأحد إنجازاته كانت إعادة افتتاح مناجم إلميناو الراكدة، والتي يشير إليها الشاعر في رسالته إلى عشيقته. وهكذا فإنّ بعثات هارتز منحت غوته فرصة الفرار من الروتين الإجتماعي في فايمار، والإستقرار في عالم طبيعي لم تفسده الحضارة بعد. ولكن حتى في الجبال لا مفرّ من مواجهة مشكلات إنسانية صعبة. و«اضطراب البلدة» الذي يشير إليه غوته في رسالته ليس ذاك الذي يخصّ فايمار بل قرية إلميناو، حيث توجّب على غوته مساعدة الدوق في مسائل قانونية ومالية متعددة. وإلى ذلك كان الهجوع الجبلي يبعد الشاعر عن عشيقته الحبيبة في زمن كانت فيه علاقتهما مشحونة تماماً، وفي ذلك الأسبوع بالذات اعتاد أن يكتب إليها رسالة أو رسالتين كلّ يوم.

هذه هي خلفية القصيدة التي تحمل اسم «أغنية الجوّال الليلية»، والتي تقول:

أعلى الذُرى جميعها
ثمة سكينة،

وفي كلّ سطوح الأشجار
ليس في وسعك
أن تصغي إلى نأمة؛
وفي الغابة تخلد الطيور الصغيرة إلى الصمت.
تمهّلْ قليلاً، فسرعان
ما ستخلد بدورك إلى الراحة. (٣)

في هذه الأغنية البسيطة الصغيرة، والتي يحفظها أطفال المدارس الألمان عن ظهر قلب، يسود إيقاع التكرار المتواتر على نحو واضح: السطور القصيرة الموزونة تكرّر القوافي المتغايرة وتناغم حروف العلّة والسكون، والحروف المركّبة تخلق بُنية صدى بارعة، يدعمها التناغم الصوتي بين الحروف الرخيمة والأنفية. وقد تبدو «أغنية الجوّال الليلية» وكأنها قصيدة فولكلورية.

ليس تماماً. ذلك لأنّ قصيدة غوته تقدّم تناغماً قائماً على الإختلاف. ومخطط القافية ذاته غير عادي، إذ أنّ نسق الرباعية الأولى ـــ أ ب أ ب ـــ لا يتكرّر في نسق الرباعية الثانية ج ـ د ـ د ـ ج. الأهمّ من ذلك أنّ السطور غير متساوية الطول:

Uber allen Gipfeln
Ist Ruh

حيث الإيقاع الهابط في السطر الأوّل المعلّق يتلقى إجابة من التفعيلة الوحيدة في السطر الثاني، فيُمدّ صوت الـ u بذلك. وكان من الممكن للسطر الثالث [In allen Wipfeln] أن يكون موازياً للأوّل لولا أنه قُصِر مباشرة، والسطر الرابع [Spurest du] يبدأ بمقطع مشدّد ويقيم علاقة تقفية مدهشة بين الضمير والإسم، وتتمّ معاظلة [Enjambement توقيف معنى] السطر بحيث يتوجّب أن يأخذ القارىء نَفَساً قصيراً قبل لفظ الكلمة الأولى في السطر الخامس [Kaum einen Hauch]. وهذا سطر قائم على تفعيلة مقصورة الطرفين، كما هي حال السطر الثامن [Ruhest du auch] الذي يشترك معه في القافية، رغم انتمائهما إلى أقسام كلام مختلفة. غير أنّ مؤثّر الصدى الأكثر عجباً هو ذاك الذي نجده في السطرين ٦ ـ ٧:

Die Vogelein schweigen im Walde
Warte nur, balde

فالسطر المؤلّف من تسعة مقاطع، تغلب عليها التفعيلة الداكتيلية [مقطع طويل يليه مقطعان قصيران]، يُستكمَل عن طريق السطر المؤلّف من خمسة مقاطع مكسورة، والجَرْس الصوتي في Walde/ Balde يُعلّق هنا أيضاً ما دام المعنى قد أُرجئَ إلى السطر

الأخير.

وهكذا تتألّف «الأغنية الليلية» من سلسلة إيقافات وزنية وأصداء صوتية تتحرّك صوب قرار القافية الأخيرة في وحدة نَفَس واحدة ممدودة. والمفتاح إلى بُنية الصدى هذه يقع، كما أظنّ، في الإستخدام المألوف لضمير المخاطب: استبدلوا «ليس في وسعك» في السطر الرابع أو «ستخلد بدورك إلى الراحة» في السطر الثامن وسيتضح الفرق. و«الأغنية» تخصّ الشاعر ـ الجوّال إذْ يخاطب نفسه، أم هي الطبيعة التي تخاطبه، الطبيعة التي تقول: «تمهّلْ قليلاً، فسرعان / ما ستخلد بدورك إلى الراحة»؟ أم أنّ استخدام «بدورك» يتضمن الإيحاء بأنّ أغنية الجوّال تخصّ الجميع، جميع من يجدون أنفسهم ـــ مثله ـــ في حال من العزلة الجبلية والاستعداد للراحة؟ الطيور ذاتها أخلدت إلى الصمت، واستخدام schweigen كفعل ينطبق على البشر عادة، يوحي بأنّ الطيور جزء من عالم الجوّال. وفوق ذلك يشير تركيب الجملة إلى برهة من الراحة المستقبلية للإنسانية عموماً، وربما إلى موقع الراحة الأخير.

فلنتأمّل الآن دور الذات الناطقة في القصيدة. فضمير المتكلم غير المسمّى يُقدَّم هنا في إطار ما بات يُعرف بـ«الأنا المتسامية»، حيث تمتلك هذه الأنا سلطة الإبصار والإحساس، وينطوي الأمر على إقرار بإمكانية تسجيل أحاسيس مثل غياب النأمة وصمت الطيور. كذلك فإنّ ضمير الـ «أنا» ،أو الـ أنت»، مندمج بذاته في العالم الطبيعي، فالطبيعة عند غوته ترتدي دائماً لون الروح أو تحمل ـــ في هذه الحالة ـــ بصمة الإله ذي الرؤوس المئة، والذي يتحدث عنه غوته في رسالته إلى عشيقته. ولا نحتاج إلى استزادة في المعلومات الخاصة بدراسات غوته النباتية والتشريحية وتدرّج فلسفة الطبيعة لديه، لكي ندرك أنّ الشاعر هنا ـــ كما في قصائد أخرى تنتمي إلى هذه الفترة ـــ يقيم الصلة في علاقات الواحد بالكلّ، بالكون الدقيق والكون العريض، بين «الأنا» و«الآخر». ونتذكّر أنه في الرسالة يتحدث عن تقبيل الحجر السماقي في الكهف حتى كاد ذلك الحجر أن ينفخ أريج الأرض كلّها. وفي هذا فإنّ الشاعر يحسّ بأقلّ نأمة صادرة عن سقوف الأشجار. وهنا أيضاً، في الرسالة، يصف غوته المشهد على أنه «في وضوح وهدوء روح كبيرة جميلة، في أكثر أطوارها سكينة ورضى»، وهي صورة تنقلها في القصيدة بُنية الشعر الموزون ذاتها، بتناغماتها الصوتية وأصدائها.

غير أنّ رؤية غوته ليست من النوع البريء الذي يدور حول كون متناغم. فعل الأمر التحذيري «تمهّل قليلاً» يوحي بأنّ الـRuh (الراحة، السلام، السكينة) ليست في متناول اليد دائماً، وأنّ الجوّال ليس وحيداً دائماً في عزلته الجبلية، وأنّ الصمت مُرحّب به لأنه ليس العُرف الشائع على وجه الدقة. على الجانب الآخر من الغابة تقع مناجم إلمبناو، ومن بعدها المنحدر إلى فايمار. وبعد ثلاثة أيام من كتابة «أغنية الجوّال الليلية»، وكان ما يزال في منتجعه الجبلي قرب إلمبناو، كتب غوته إلى شارلوت فون شتاين يقول: «هذا

الصباح جلبنا جميع القتلة واللصوص والمهرّبين، فاستجوبناهم وواجهناهم. لم أرغب في الذهاب للوهلة الأولى، لأنني أبغض ما هو قذر». وفي هذا السياق من الممكن قراءة «أغنية الجوّال الليلية» بوصفها صلاة، وأغنية حنين للفرار من ذاك القذر.

كلّ هذه التوترات يُعبَّر عنها في البنية الصوتية للقصيدة. يقين غوته المركزي بأنّ المشهد هو المسكن الطبيعي للإنسان، وإحساسه بنفسه فريداً وممثّلاً للآخرين في آن معاً، ونظرته إلى الشعر بوصفه ثمرة تجربة خاصة يتوجّب كونَنتها عن طريق تطهيرها من الشخصي وعن طريق إعادة خلقها طبقاً لقوانين وزنية ثابتة ـــ كلّ هذه العوامل تضافرت على نحو طبيعي لكي تخلق نصّاً يستدعي الإنتباه إليه في هيئته كـ«قصيدة»، كـ«أغنية» بصفة محددة، عن طريق تفضيل التكرار الصوتي والبُنية المقطعية. والتشديد على الطبيعي هو تعليق غير مباشر على تكلّف شعر الروكوكو الألماني في أواسط القرن الثامن عشر. كذلك فإنّ قصيدة غوته الغنائية هي، كما أشرت، قصيدة معقدة تعكس موقع مؤلّفها الإجتماعي واهتماماته الأدبية والعلمية المتعددة. ورغم شعبيتها الواسعة فإنّ القصيدة لا يُراد منها أن تكون أغنية فولكلورية تؤدّى أو تُغنّى من جانب عمال المناجم أو الفلاحين في الميناو. الأحرى القول إنها، في ما سيصبح ملمحاً رومانتيكياً بامتياز، تحوّل «الطبيعي» إلى «الشعري» عن طريق مساواة ضمير المخاطب مع قارىء القصيدة، وعن طريق إبداع بُنية شكلية تجسّد السكينة منذ السطر الأوّل.

III

نصّي الثاني هو قصيدة رامبو النثرية «الجسور»، والتي ظهرت في «الإشراقات»، وكُتبت في مطلع سبعينات القرن التاسع عشر. ولا تتوفّر معلومات ملموسة حول ظروف تأليف «الإشراقات»، لكنّ محرّري رامبو يقولون إنّ «الجسور» أوحت بها رؤيا لمدينة لندن بعد أن زارها الشاعر برفقة فرلين في خريف عام ١٨٧٢ ثمّ في ربيع ١٨٧٣، قبل الشجار المشؤوم الذي دفع فرلين إلى إطلاق النار على رامبو (وأسفر عن سجنه سنتين)، وأدّى إلى تخلّي رامبو عن الشعر في سنّ التاسعة عشرة.

والمشهد الطبيعي في «الجسور» يعكس، لا محالة، عالماً مختلفاً للغاية عن عالم غوته في جبال هارتز. فمن جانب أوّل تبدّلت على نحو تامّ العلاقة بين الطبيعة والمدينة. شارلفيل، مسقط رأس رامبو قرب الحدود البلجيكية (والتي كانت بالتالي ساحة قتال خلال الحرب الفرنسية ـ البروسية) كانت قرية ريفية غير جذابة. وكان رامبو متلهفاً على الفرار إلى «مدينة النور»، هو الذي نشأ في أسرة ملاّكين صغار، أناني الروح، ضيّقي الأفق، كاثوليكيي العقيدة. غير أنّ باريس أواسط القرن، كانت قد أصبحت موقع التصنيع والفقر والتلوّث، إلى جانب الفنّ والثقافة. وفي واحدة من «الحكَم» يكتب غوته: «الطبيعة: نحن محاطون وملتقّون بها، عاجزون عن الإنفلات منها». وفي زمن «كومونة باريس»

في عام ١٨٧١ (وهو الحدث الذي شارك فيه الفتى رامبو إبن السابعة عشرة)، تراجعت الطبيعة في وجه ما أسماه [فردريك] إنغلز، مشيراً إلى لندن: «هذه المركزة الهائلة، وهذا التكديس في نقطة واحدة لمليونين ونصف المليون من النفوس البشرية... مئات الآلاف من كلّ الطبقات والفئات يحتشدون بعضهم فوق بعض. وثمة تلك اللامبالاة الوحشية، والعزلة المنقطعة لكلٍّ في مصلحته الخاصة».

والجدل بين المديني والطبيعي هو واحد من أعظم موضوعات بودلير. غير أنّ المدينة بالنسبة إلى رامبو تصبح وهمية، جميلة وقبيحة في آن معاً، غامضة ومخيفة، عالماً مصنوعاً لا تكمن حقيقته إلا في القصيدة بحقلها اللغوي المكتفي بذاته. لا يهمّ كثيراً، بالتالي، أن يكون موقع «الجسور» هو جسر لندن، سواء ضمّت «القباب» كنيسة سانت بول، أو أنّ جسد المياه، «مديد كلسان بحر»، هو نهر التيمز. ذلك لأنّ جميع هذه المواقع تتجرّد من هُوِيَّتها في الإنشاء اللفظي شبه التجريدي لقصيدة «الجسور». هنا قصيدة النثر هذه:

«سماوات بلّور رمادية. مخطّط غريب لجسور، هذه مستقيمة، وتلك مقبّبة، وأخرى تنزل أو تميل في زوايا على السابقة، وهذه الصور تتكرر في المسالك الأخرى المضاءة من القناة، لكنّ الكلّ هو من الإمتداد والخفّة بحيث أنّ الضفاف، المحمّلة بالقباب، تنحني وتضؤل. بعض هذه الجسور ما يزال محمّلاً بأكواخ. وسواها يدعم صواري، ويافطات، وحواجز هشة. وفاقات صغيرة تتقاطع، وتنسرب، وأوتار ترقى من الجروف. تُميَّزُ سترةٌ حمراءُ، وربما ملابس أخرى وآلات موسيقية. أهذه ألحان شعبية، أم نُتَف كونسيرتات أسياد، أو بقايا أناشيد جماهيرية؟ الماء رمادي وأزرق، مديد كلسان بحر.. شعاَع أبيضً، هابط من أعالي السماء، يبدّد هذه المهزلة».(٤)

لقد ناقشت، في كتابي «شعرية اللاتحديد» (١٩٨١، الفصل الثاني) حالة التذبذب الدلالي في قصائد رامبو النثرية، والتضمينات المتناقضة للصور وأقسام الكلام، بحيث يصبح من المستحيل تحديد ما يجري وصفه على وجه الدقة. دعوني، هنا، أشير عرضاً إلى خصوصيات مثل عدم استقرار زاوية النظر التي يُسجّل منها المشهد. فعبارات مثل «تُميَّزُ» أو «ربما ملابس أخرى» توحي بأنّ المتكلم يحاول تقديم وصف أمين لما يراه. غير أنّ من المحال تحديد موقع «مخطّط غريب لجسور»، تتقدّم وتنحسر في آن معاً. والإشارة إلى «أكواخ»، على سبيل المثال، توحي بأنّ المراقب قريب من جسر محدد؛ غير أنّ الإشارات إلى سماوات بلّور رمادية، و«مخطط» القباب والزوايا، و«الضفاف، المحمّلة بالقباب» تضعه على مساف بعيدة. والمشهد، بذلك أقرب إلى العمل الفنّي منه إلى الواقع: لوحة شبه تكعيبية بريشة [جون] مارن Marin مثلاً، رغم أنّ عبارات مثل «وفاقات صغيرة» توحي بالتشكيل الموسيقي.

والمشهد المسرحي ينحلّ، في كلّ حال، عند عبارة «شعاع أبيض، هابط من أعالي السماء، يبدّد هذه المهزلة». والمشهد السحري، المؤلّف من منحنيات وقباب، وحواجز هشة، وأكواخ، تتقاطع وتنسرب بفعل وفاقات صغيرة ونُتف كونسرتات أسياد، هذا المشهد ينهار بلمح البصر، وتنتهي الرؤية أو الحلم المتحرّك.

ولكن لماذا اختار رامبو تقديم هذه الرؤى، هذه «الإشراقات»، في شكل قصيدة نثر؟ وهنا، أيضاً، يتوجّب فهم الشكل الموزون في سياق تناصّي. ولو لم تكن قواعد العروض الفرنسية جامدة إلي هذا الحدّ، فإنّ قصيدة النثر في القرن التاسع عشر — والتي نعثر على أوّل نماذجها العظيمة في عمل بودلير Spleen du Paris، ما كانت سترى النور. فالإنكليزية والألمانية، بوصفهما لغات تعتمد على المقطع المشدّد، تسمحان بمرونة كبيرة في تشكيل السطور؛ أمّا البحر الفرنسي الإسكندري فهو يعتمد على التعداد المقطعي، بحيث يصبح التقطيع الفعّال مسألة مراعاة لأعراف محددة: الوَقْف Caesura الذي يقسم شطرَي السطر، تفادي التقاء الصائتين Hiatus، المغايرة بين القافية المذكّرة [التي تنتهي بمقطع منبور] والقافية المؤنثة [منبور ـ غير منبور]، وما إلى ذلك.

وفي بواكير شعره كان رامبو، مثل بودلير قبله، قد طبّق هذه القواعد بكلّ دقة، ولوروا برونيغ Breunig يقتبس هذين السطرين:

La chambre est pleine d’ombre; on entend vaguement
De deux enfants le triste et doux chuchotement.

[الحجرة ملأى بالظلال، بخفوتٍ يُسمع
من الصغيرين الهمسُ الرقيق المحزون].

حيث الوقف في السطر الأوّل يتبع كلمة ombre وعدّ المقاطع الإثني عشر يتضمن الحرف الصامت e في كلمتَي pleine وvaguement، ولكن ليس في كلمة ombre التي يعقبها حرف علّة. وبدءاً من قصيدة «نائم الوادي» أخذ رامبو، كما بيّن برونيغ، يفكك البحر الإسكندري عن طريق إدخال المعاظلة المتكررة، والوقفات في غير مواضعها، وإهمال التبادل الطبيعي للقوافي. وبعد كتابة «ذاكرة» و«يا فصول، يا قصور» بات من الصعب تمييز قصائده كشعر موزون، فأصبحت «القفزة إلى النثر» خطوة منطقية، ولعلها لم تكن مُدركة بالحسّ المباشر.

غير أنه لا ينبغي النظر إلى قصائد رامبو النثرية بوصفها شعاراً لانصرافه عن كتابة القصيدة الغنائية. وإذا كان الشاعر يستبدل التقدّم الخطّي لإيقاع التواتر المتكرر الذي يوفّره الوزن والقافية، فإنّ بُنيته الشكلية تظلّ مع ذلك «حرّة» في مواجهة «الرومانتيكيين الأوائل» من أمثال لامارتين وموسيه بصفة خاصة، والذين استبعد رامبو أعمالهم في «رسالتَي الرائي» لعام ١٨٧١: «موسيه ممقوت أربع عشرة مرّة بالنسبة إلينا، نحن

الأجيال المتألمة والمجتذبة بالرؤى (...) أوه! الحكايات والأمثال الباهتة! أوه، الليالي! أوه رولا، أوه نامونا (...) كلّ شيء فرنسي، أي مقيت إلى أبعد درجة؛ فرنسيّ، لا باريسي»[٥]. لا باريسي، أي في عبارة أخرى ليس مثل بودلير، شاعر باريس الأوّل العظيم، «الرائي الأوّل، ملك الشعراء، إله حقيقي». غير أنّ بودلير نفسه لا يسلم من النقد لأنه عاش «في وسط فنّان أكثر من اللزوم» ولافتقاره إلى شجاعة ابتداع أشكال جديدة.

«رسالتا الرائي» كتبهما «فلاّح» ريفي في السابعة عشرة من عمره، قاتل ليضمن لنفسه مساحة شعرية، وليهرب من هاجس التأثّر عن طريق التحوّل إلى باريسي أكثر من غندور باريس المحنّك، بودلير. وعبارة «العثور على لغة» تعني، في هذا السياق، كتابة قصيدة نثر ليست سردية أو دَوَرانية Parabolic مثل قصيدة بودلير، بل رؤيوية.

فضلاً عن هذا كان «النثر» في أيام رامبو أداة الوصف الصبور و«الواقعي»، والمرء يفكّر مباشرة بنثر فلوبير. وأن يُقدّم الرؤيوي والسحري والمتُكلَّف باستخدام النثر كان أمراً يعني تفجير هذا الوسيط على نحو يناسب حاجة شاعر شابّ إلى إحداث الصدمة، وإلى الظهور بمظهر فاضح. والحقّ أنّ المرء يبدأ في قراءة نصّ مثل «الجسور» مع توقّعات بأنّه سوف يقدّم «صورة» عن شيء ما. «سماوات بلّور رمادية» جملة إسمية تعدُ بنوع من العرض، بصورة بصرية منسجمة، وبأنّ النصّ سوف يتفتّح عن سابق قصد. وليس الأمر أنّ التركيب يبدو غير عادي، فالوحدة النمطية هي الجملة البسيطة الإعلانية: «وسواها يدعم صواري، ويافطات، وحواجز هشة». ولكن داخل هذه الفتحات التركيبية نعثر على إحالات لا تدلّ على معنى: فمثلاً، أيّ ضفاف أنهار تلك «المحمّلة بالقباب»؟

ومع ذلك فإنّ «الإشراقات» ـــ وهذا هو الجانب العجيب في عروض رامبو ـــ لا تنتهك تماماً أعراف القصيدة الغنائية في القرن التاسع عشر. وكما يقول ألبرت سوننفيلد Sonnenfield:

> «من المرجح والمغري أن يستنتج المرء أنّ قصيدة النثر ـــ بوصفها شريعة التحرّر من قيود العروض الشكلية ـــ تحاول فرض نفسها كشكل مضادّ للغائية ومضادّ للإنغلاق. لكن قصيدة النثر، رغم أنها قد تكون تخلّصت من أصفاد التقاليد البائدة للقافية والوزن، تظلّ من حيث الشكل والعمق بُنية محافظة وتقليدية، خصوصاً في مظاهرها الإحتفالية عند الإستهلال والخاتمة. وأيّاً كانت درجة الجذرية في محتواها، وأيّاً كانت مشقتها الكبيرة في اجتراح تماسك ظاهر وحقيقي، فإنّ قصيدة النثر تقاسي ذلك الإجهاد الثانوي في تحقيق التماسك التركيبي، وغالباً ما تكون حدودها واضحة التعريف والملاحظة».

هذه نقطة هامّة للغاية. فمعنى رؤية الشاعر في «الجسور» قد لا تكون محسومة، ولكن من حيث الشكل فإنّ سلاسل الجُمَل المنظّمة تركيبياً إنما تنتهي بتصريح إختتامي قويّ: «شعاع أبيض، هابط من أعالي السماء، يبدّد هذه المهزلة». والذين يعرفون «الإشراقات»

سوف يدركون أنّ هذه خاتمة نمطية: قصيدة «فَجْر» تنتهي بهذه الجملة «لدى الإستيقاظ كان الوقت ظهراً»؛ وقصيدة «ليلة مبتذلة» تنتهي هكذا: «نفحة تبدّد حدود البيت»؛ وقصيدة «استعراض»: «أنا وحدي أملك مفتاح هذا العرض الوحشي».

ما الذي يقوله لنا هذا الحافز نحو التجانس التركيبي والإقفال؟ قد نقول إنّ قصيدة النثر الرامبوية ما تزال محكومة بأعراف رومانتيكية ورمزية بمعنى أنها تفترض أنّ ١– اللغة الشعرية مختلفة جوهرياً عن اللغة «العادية»؛ و٢– أنّ القصيدة هي موقع الرؤيا الغنائية، والبرهة المقدّسة؛ و٣– أنّ «القصيدة»، سواء كُتبت وزناً أو نثراً، خطاب مؤطّر، موضوع منفصل ومتميّز عن الخطابات المتعدّية عليها والتي تحيط بها. وفي كلمات ميشيل بوجور Beaujour، «قصيدة النثر نصّ تقترب فيه كثافة الشعر الموزون من الأشكال الوزنية النظامية، وفي الآن ذاته تتحاشى العبوديات المكرّرة للعروض». وإنّ إلحاحها على «التمييز المطلق بين التهجئة الصحفية الخاطئة والكتابة الفنّية أمر إيديولوجي جوهرياً ولا يصمد أمام التمحيص اللغوي والبلاغي: الأمر كلّه يدور حول التذوّق، والذوق الرديء قد يصبح ملك القلعة المبجّل إذا اقتضت الإيديولوجيا ذلك».

سوننفيلد وبوجور يوحيان، معاً، بأنّ قصيدة النثر الفرنسية في القرن التاسع عشر كانت بذلك شكلاً أكثر محافظة ممّا أشاعت من اعتقاد: محافظة، على الأقلّ، حين تُقرأ في ضوء تطورات مثل الحركة الدادائية. ولعلّ من الإنصاف القول بأنّ شعر رامبو النثري اللامع، الثوري كما قدّم نفسه وكما يبدو عليه في أوجُه مغزاه، يحمل أيضاً نقش الثقافة التي خُلق فيها، تلك الثقافة التي لم تعد تنظر إلى الطبيعة كراعية للروح، حيث يكون «الفنّ» طبقاً لذلك متميّزاً عن «الحياة» ما أمكن الأمر. القصيدة، في عبارة أخرى، اعتُبرت قطعة صُنْعية Artifact، سواء كُتبت بالوزن الكثيف للرمزيين، أو بالنثر. ولقد كان الشعر الحرّ كما كتبه أبولينير و[بليز] سندرار، باوند ووليامز، ماياكوفسكي وخليبنيكوف، هو الذي تحدّى وضعية «الشيء المصنوع» هذه.

IV

كان وليامز في الثلاثين من عمره حين بدأ، تحت تأثير باوند أساساً، في كتابة «الشعر الحر». ولكن يبدو أنه لم يفهم تماماً سيرورته الكتابية هذه. ففي عام ١٩١٣، حين كانت «الحركة التصويرية» Imagism في ذروة صعودها، كتب مقالة بعنوان «إيقاع الكلام» جاء فيها:

«لا أؤمن بالشعر الحرّ [في التعبير الفرنسي Vers libre]، هذا التناقض في المصطلح. إمّا أن تتواصل الحركة أو لا تتواصل؛ إمّا أن يكون إيقاع أو لا يكون. الشعر الحرّ هو النثر. وعلى يد [والت] ويتمان كان أداة جيّدة استُخدمت في إنجاز ما هو ضروري.

أنّ كلّ قطعة في العمل، إيقاعية في مجموعها، هي في الجوهر جماع المدّ والجزر، والأمواج، والـتَرَقْرُقات. الوحدة عندي ذات طول مناسب، من نوع يمكن أن يلقى القبول بلفتة انتباه واحدة.

ووحدة الإيقاع هي، ببساطة، سياق متكرر من الأطوال والإرتفاعات. وفوق هذا الأثير تتمّ دَوْزَنة الأصوات في تنوّعها».(٦)

يتوجب هنا أن نقرأ ما بين السطور، أو لعلّي أقول: ما بين الجُمَل. الشعر الحرّ Vers libre تعبير استخدمه للمرّة الأولى غوستاف كان Kahn والرمزيون في ثمانينات القرن التاسع عشر. وكتّاب الشعر الحرّ، من أمثال كان وجول لافورغ وجان مورياس Moréas وهنري دو رونييه de Regnier، كتبوا شعراً موزوناً بطيئاً وفخماً اتّسم بتكرار العبارة والفقرة والسطور ذات الوقفات الثقيلة. إنه شكل «الشعر الحرّ» الذي تبنّاه التصويريون البريطانيون في العقد الأوّل من القرن العشرين، وهو لا ريب مفرط في شكلانيته، وانضباطه و«أجنبيته» عن شاعر مثل وليامز كان شعره أكثر سيولة، حيث «الأمواج» و«الترقرقات» ذات علاقة بالبصر أكثر من علاقتها بالصوت المتواتر أو حتى إيقاع الكلام. «مقاطع شعرية لا تستطيع سماعها تماماً»، كما عبّر هيوف كينر Kenner . هنا مقطع أوّل من قصيدة بعنوان «ليلة طيّبة»، نُشرت للمرّة الأولى في نيويورك سنة ١٩١٦، في مجلة Others:

في ضوء الغاز الساطع
أقلب سطام حنفية المطبخ
وأراقب الماء ينضح
في المغسلة النظيفة البيضاء.
وعلى لوح التجفيف المثلّم
في جانب منه
ثمة كوب مليء بالبقدونس ـــ
أخضر ناضر.
منتظراً
أن يَعْذُب الماء
ألقي نظرة إلى الأرضية الخالية من البُقع
صندلان من المطاط
يقعيان جنباً إلى جنب
تحت سقف طاولة الحائط
كلّ شيء منتظم في انتظار الليل.

ولأنّ هذه القصيدة نموذج معياري لكلّ ما سيظهر بعدها من شعر أمريكي، فإنّ شكلها

الوزني الحرّ يقتضي انتباهاً شديداً. فأوّلاً، لا يوجد مخطط محدّد للقافية، ولا بُنية تقطيعية، ولا تشديد مقطعي ثابت أو عدد محسوب للمقاطع. والمقاطع المشدّدة تتراوح بين اثنين أو أربعة أو ثمانية. وبالتعريف تعتبر «ليلة طيّبة» قصيدة مكتوبة في شكل الشعر الحرّ، بصرف النظر عن مقدار احتجاج وليامز على هذا المصطلح.

أيّة إيديولوجيا يعكسها اختيار وليامز شكل الشعر الحرّ؟ في تعليقه على «ليلة طيبة» يلاحظ ألن غنسبرغ ما يلي:

«الموقف الدنيوي يثير اهتمامي لأنه يرى بوضوح بالغ، حتى أنه يصبح ناضر المعنى، ساكناً ولامعاً. كوب الزجاج يصبح بغتة مادّة طوطمية. يصبح رمزاً عن نفسه، وعن استثمار الشاعر لانتباهته إلى تلك المادّة. ولأنه يراه بوضوح، ويلاحظه، فإنّ خصوصية هذه المادّة يمكن أن تُدوّن بكلمة واحدة ــ أنه يرى المادّة دون اقتران. هذه صفة لصيقة بالبُرهات الرؤيوية... أنتَ لا تقحم فكرة أخرى أو صورة أخرى على الصورة الموجودة بذاتها».

والمعالجة المباشرة للشيء، وغياب الرمزية المقحَمة، وفعل الإنتباه الذي يدرك الإشعاع حتى في أكثر الأشياء دنيوية ــ هذه هي الصفات التي لاحظها الجميع في شعر وليامز. غير أنّ عرضاً من النوع الذي يقترحه غنسبرغ لا يروي لنا الحكاية كاملة. ذلك لأنّ وليامز، كشاعر أمريكي ديمقراطي بحقّ، وطبيب احتك بالحياة اليومية للطبقات الفقيرة من المجموعات الإثنية، يركّز بوضوح ــ لا كما فعل أيّ شاعر بعد ويتمان ــ على اليوميّ، العَرَضي من حيث المظهر، المميّز للحياة الإجتماعية البسيطة. ولهذا، تقول المحاججة الشائعة، توجّب عليه أن يتخلص من أصفاد الأشكال الوزنية التقليدية ــ تلك التي استخدمها هو نفسه في بواكير شعره ــ وأن يبتكر شكلاً «حرّاً» و«طبيعياً» ورحباً.

مشكلة هذه المحاججة أنّ شعر وليامز ليس «طبيعياً» وشبيهاً بالحياة في الواقع. حاولوا، مثلاً، أن تتخيّلوا المناسبة التي تجعل المرء يقول:

«في ضوء الغاز الساطع أقلب سطام حنفية المطبخ وأراقب الماء ينضح في المغسلة النظيفة البيضاء. وعلى لوح التجفيف المثلّم، في جانب منه، ثمة كوب مليء بالبقدونس، أخضر ناضر».

إلى مَن يمكن أن يتوجه المرء بهذا الكلام، وبأيّ صوت؟ هيوف كينر على صواب تماماً حين يقول، عن قصيدة «العجلة اليدوية الحمراء» ذات الصلة بالقصيدة أعلاه: «ما تقوله الجملة لا يبدو عَرَضياً عادياً فحسب، بل هو أيضاً يدفعك إلى أن تجفل إذا سمعته من أحد. ولكن أن يُطرق الكلام ذاته على الآلة الكاتبة فيتحوّل إلي شيء مصنوع، وذلك دون إزاحة أيّة كلمة، فإنّ الكلمات عندها تكتسب وجودها في منطقة مختلفة».

«أن يُطرق على الالة الكاتبة»... هذا، في ظنّي، هو المفتاح إلى عَروض وليامز:

«القصيدة»، كما يقول في مقدّمة «الإسفين»، هي «آلة صغيرة (أو كبيرة) مصنوعة من الكلمات». ولیامز هنا يمنح الصوت لموقف شعري يدين بالكثير إلى الفنّانين الطليعيين، وكثيرون منهم كانوا مغتربين، ممّن وفدوا إلى نيويورك خلال الحرب العالمية الأولى. ولقد ناقشت في مكان آخر (كتابي «الشعرية»، ١٩٨٦) أنّ أعمال [فرانسيس] بيكابيا Picabia في «الرسوم الآلية» هي في أوجه عديدة نظائر بصرية لقصائد وليامز، من حيث أنّ الأشياء العادية مثل الكاميرات وشمعات إشعال المحرّكات تتحوّل إلى أشكال هندسية شبه تجريدية مبسّطة، وتكتسب حياة إيروسية خاصة بها. وفي قصائد وليامز المختزلة، مثل «العجلة اليدوية الحمراء» و«بين الجدران»، ثمة ذلك الشيء المشترَك المسبق الصنع: إنه مسألة رفع القول من منطقة الأشياء التي قيلت، وتأطير المادّة المعطاة ـــ كوب الماء أو مجرفة الثلج، الصندل المطاطي أو قفص الطيور ـــ بطريقة جديدة.

هذا «التأطير»، أو إعادة التمثيل، ذو صلة شاملة بتكنولوجيا مطلع القرن، وإنّ وليامز أحد أوائل الشعراء الذين كتبوا على الآلة الكاتبة مباشرة (وغالباً في لحظات مسروقة بين استقبال المرضى). لكنّ الآلة الكاتبة ليست سوى جزء صغير من التكنولوجيا التي ضمّت السيارة (التي تظهر في الكثير من قصائد وليامز)، والطائرة، والهاتف، ولوحة الإعلانات، والمانشيت الصحفي. وأن تكون التكنولوجيا تهديداً للبيئة ـــ وهو موضوع مألوف في شعر وليامز ـــ أمر لا يغيّر من حقيقة أنّ التأليف الفعلي للنصّ الشعري نفسه، وطرائق نشره، يمكن أن تخضع الآن للتكنولوجيا. وهذه سيرورة قطعت خطوات أبعد في زمننا نتيجة آلات التسجيل، وآلات النسخ، ومطبوعات الكومبيوتر، وشاشات الفيديو، وما إلى ذلك.

وفي كلّ حال كان أثر التكنولوجيا المباشر علي وليامز سنة ١٩١٦ شكلاً جديداً من التوزيع الطباعي وتقطيع السطور. وفي حالة «ليلة طيّبة» فإنّ تقطيع السطور، أكثر من نسق المقاطع المشدّدة، هو الذي يقود عين القارىء على نحو يسمح ببروز الأشياء، واحداً تلو الآخر، كما في سلسلة لقطات فلمية: ضوء الغاز أوّلاً، ثمّ السطام، فالماء الذي ينضح، وصولاً إلى «المغسلة النظيفَة البيضاء» ذاتها. العين تتحرّك ببطء بحيث تستوعب كلّ مقطع أحادي (باستثناء أربع كلمات من أصل ١٩ في السطور الأربعة الأولى، وباستثناء ١٢ من أصل ٦٧ تشكّل مجموع كلمات المقطع). والسطر السادس معلّق، إذْ يسأل: ما الشيء الواقع «في جانب»؟ ولكن كيف تبدو هيئة البقدونس، وكيف يحسّ؟ ثمة سطر جديد هنا أيضاً: أخضر ناضر.

بعدها ثمة انتظار للماء الجاري من الصنبور، وهكذا فإنّ كلمة «منتظراً» تحصل على سطر خاصّ بها، وسطر معتَبر لأنه ينزاح بعيداً إلى هامش القصيدة الأيمن.

ولاحظوا أنّ القصيدة كانت ستعكس الهيئة الصوتية ذاتها لو أنّ كلمة «منتظراً» اصطفّت على نسق كلمتَي «أخضر» و«أنْ» على الهامش الأيسر، إذْ أنّ التأثير بصري تماماً في عبارة أخرى. وهنا أيضاً تبدو السطور اللاحقة معلّقة بدورها: «صندلان من المطاط»، ماذا يفعلان؟ «يقعيان جنباً إلى جنب». ولكن أين؟ «تحت سقف طاولة الحائط».

وكما في رسومات بيكابيا تُمنح الأشياء قوّة جنسية عجيبة: «يقعيان جنباً إلى جنب / تحت سقف طاولة الحائط» سطران يستبطنان السطر الأخير في القصيدة: «أنا جاهز للذهاب إلي الفراش». ومع ذلك فإنّ انفصال الشاعر يظلّ مؤكداً: إنه لا يشارك في حياة الفتيات الصغيرات اللاتي شوهدن قبلئذٍ في الأوبرا، والفتيات الموصوفات في المقطع ٢ على أنهنّ «ضاجّات بالروائح / والأصواتِ الحفيفية / لقماش يحتكّ بقماش و / صنادل على السجادة». الأحرى القول إنّ الشاعر، مثل «بقدونس في كوب / ساكن ولامع»، «يتثاءب بشهيّة» لنفسه، عارفاً أنه سيكون وحيداً في الفراش.

والحقّ أنه لا يوجد ما هو «حرّ» بصفة متأصلة في قصيدة «الشعر الحرّ» الطبيعية هذه، التي تُعدّ محاولة خلق مساحة قوّة تتحرّك بفعل رغبة الشاعر، أكثر من كونها رؤيا في أشياء أرضية حُوِّلت وشَعّت. وهكذا فإنّ الأصوات في القصيدة لا ترنّ. كلمة light [ضوء] في السطر الأوّل تتلقّى ما يشبه الإستجابة من كلمة spigot [سطام] في السطر التالي، وحين تكتمل الإستجابة مع كلمة white [أبيض] في السطر الرابع، فإنّ القافية تصبح داخلية، والتناغم تطلقه الكلمة التالية sink [مغسلة]. ومن جديد يبدو تكرار حرف العلة أمراً يتعلق بالإستثارة، إذْ أنّ الرنين البصري لا يتماشى دائماً مع معادله السمعي. فالحرف (i)، مثلاً، يظهر عشر مرّات في ١٩ كلمة تتألّف منها الجملة الأولى. ومع ذلك، إذا انتظر المرء زمناً كافياً فإنّ عبارة brilliant gas light في السطر الأوّل سوف تلتقي بقافيتها night في السطر الأخير. وبهذا فإنّ كلّ سطر ينتظر إشباعه من السطر التالي، وتلعب كلمة «منتظراً» دور الجاذب المركزي.

وكان وليامز هو الذي قال: «ليس ما يقوله الشاعر هو الذي يُعتدّ به كعمل فنّي، بل ما يصنعه بكلّ هذه الكثافة من الإدراك». وقصيدة «ليلة طيبة» هي، في أدقّ المعاني، آلة صغيرة صُنعت من الكلمات.

V

شعر وليامز لم يحظ بجمهور عريض إلا عند العقد الأخير من حياته تقريباً. ومنذئذ تزايدت شعبيته رغم أنّ الحافز الذي دفعه إلي ابتكار «أنظمة التعليق» البديعة فقد الكثيرَ من قوّته، وهنا المفارقة. حرب عالمية ثانية، وتعاظم انعدام الثقة في التكنولوجيا، بالإضافة إلي القبول العامّ للشعر الحرّ بوصفه ــ ببساطة ــ الشكل الشعري المناسب

للثقافة المهيمنة... كلّ ذلك عنى أنّ انتهاك المألوف ينبغي أن يأتي من مصادر جديدة. وفي أواخر القرن التاسع عشر كان مصدر «التجديد» الأكبر هو النثر كما قلت سابقاً: نثر الروائيين من أمثال ستاندال وفلوبير، الذي انتهجه حداثيون من رامبو وحتى [روبرت] لويل Lowell، واعتبروه مصدر إلهام. بعد مئة عام وقع تحوّل آخر نحو النثر، ولكنّ «النثر» المقصود لم يكن يأتي من الرواية (وهي شكل خضع بدوره للمساءلة)، بل من الفلسفة. ففي مطلع السبعينات شغف الطلاب الأمريكيون باقتباس تعريف هيدغر للكلام الشعري: «كلما ازداد الشاعر شعرية، وكلما تحرّر قوله أكثر فأكثر (أي بات أكثر انفتاحاً واستعداداً لما هو غير متوقّع)، ازدادت درجة الصفاء التي بها يقدّم ما يقوله إلى مستمع مجتهد أكثر فأكثر، وازداد ابتعاد ما يقوله عن التصريح الخبري المحض الذي لا يُعامَل إلا بمعنى ما يحتويه من صواب أو خطأ». وفي المساواة بين «الشعري» وطراز الإستماع الإستجابي والكلام الفعلي، وليس بين «الشعري» وأيّة سمات شكلية أخرى، كان هيدغر يعبّد الطريق أمام فكرة «حالة الشعريّ» التي تعتبرالنوع، وبالتالي مسألة الوزن والتقطيع السطري، غير ذات صلة. ومن وجهة النظر ما بعد البنيوية لم يعد الشعر أيّ عنصر واحد (الغنائية، لغة المجاز، اللغة الموزونة، وما إلى ذلك)، بل بالأحرى ذلك النوع من الكتابة الذي يستبطن ويلحّ على مادّية الدالّ، والتصادف بين البيان والمبيَّن.

مثل هذه المصادفة لا يمكن تحقيقها، تقول المحاججة، عن طريق إقحام نسق مجرّد مثل البحر الإيامبي على اللغة. ولكن ما دام الشعر الحرّ نفسه قد أصبح تقليدياً وموضوعاً لعدد من المقولات المجرّدة، فإنّ «إيقاع التكرار المتواتر» أطلّ برأسه مرتدياً أقنعة جديدة. لنتأمّل نصوص]صمويل] بيكيت القصيرة، المعروفة باسم «مُخلَّفات» Residua حسب تسميته، أو «غنائيات القصة» حسب روبي كوهن، أو «المونولوغات» أو حتى الاسم الأكثر شيوعاً: «نصوص»[8]. هنا الصفحة الإستهلالية من «ساكن»، النصّ الذي كُتب في عام ١٩٧٤ خصيصاً من أجل وليام هايتر Hayter، الذي رسم له سلسلة من أعمال الحفر، وطُبع النصّ اللفظي ـ البصري في العمل الشهير «أتيلييه ١٧» في باريس:

«مضيئة عند الإغلاق الأخير لنهار مظلم تسطع الشمس أخيراً وتهبط. جالس بسكون تامّ أمام نافذة واد عادةً يدير الرأس الآن ويبصرها الشمس منخفضة في الهبوط الجنوبي الشماليً. بل حتى يستنهض بعض الأمزجة ويذهب للوقوف قرب النافذة الغربية ساكناً تماماً متطلعاً إليها تنحدر ثمّ بعدئذ ما يعقب التوهّج. يظلّ دائماً بعض السبب بعض الوقت بعد هذه الساعة عند نافذة مفتوحة تواجه الجنوب في كرسيّ صغير مرتفع مجدول ذي مسندَين. العيون تحدّق إلى البعيد لا ترى حتى الحركة الأولى في وقت ما بعد ساعة الإغلاق رغم أنها ما تزال لا ترى والضوء ما يزال ساطعاً. هادىء تماماً أيضاً ثمّ كلّ شيء هادىء تماماً كما يبدو حتى تنفتح العيون ثانية والضوء ما يزال رغم الأقلّ. عادةً رأس يدور الآن تسعين

درجة ليبصر الشمس التي إذا كانت مضت لتوّها فإنّ ما يعقب التوهّج خامد. بل حتى يستنهض بعض الأمزجة ويذهب للوقوف قرب النافذة الغربية حتى الظلام التامّ وحتى في بعض الأمسيات لبعض السبب طويلاً بعدئذ. العيون مفتوحة على وسعها ثانية بينما الضوء ما يزال والإغلاق ثانية في ما إذا لم يكن منفرداً فهو تقريباً. ساكن تماماً ثانية عند النافذة المفتوحة التي تواجه الجنوب على امتداد الوادي في هذا الكرسيّ المجدول رغم أنّ الفحص الدقيق ليس بعدُ فعلياً ولكن كلّه مرتعشٌ. فحص دقيق تفصيلاً بتفصيل تحديداً وكلّه لكي يضيف أخيراً إلى هذا الكلّ غير الساكن تماماً ولكن المرتعش كلّه».(٩)

هذا، على وجه التقريب، هو القسم الثالث من فقرة واحدة متعاقبة غير منقطعة، تبلغ ذروتها في الجملة التالية: «دَعْها هكذا كلّها ساكنة تماماً أو حاولْ الإنصات إلى الأصوات ما تزال ساكنة كلّها الرأس في اليد مصغياً إلى صوت ما». ومن كلمة «ساكن» إلى كلمة «صوت»، كيف يتقدّم نصّ بيكيت، وكيف ينبغي توصيفه؟

لعلّنا نلاحظ، بادىء ذي بدء، أنّ أقسام الكلام عند بيكيت لا تدخل أبداً في باب «الجُمَل» بالمعنى المعروف. وعملياً نحن نقرن الجملة بنموذج في الكلّية والإكتمال، والجملة النمطية هي تلك التي تعقد حبكة: «أعطني السكّر من فضلك» أو «كنّا في الصفّ حين دخل مدير المدرسة برفقة صبيّ جديد لا يرتدي الزيّ المدرسي، ومعهما فرّاش المدرسة حاملاً مقعداً كبيراً» (من رواية «مدام بوفاري»). والجملة، حسب تعريفات ستيفن فريدمان البديهية، «هي وحدة ابتدائية في الكتابة، غرضها تنظيم اللغة والأفكار على الصفحة... والنقطة تضع خاتمة لسلسلة كلمات، وتطلب منّا أن نعتبر الكلمات الواقعة بينها وبين نقطة أخرى بمثابة وحدة». وبذلك فإنّ الجملة الإفتتاحية في «مدام بوفاري»، والتي اقتبستها أعلاه، تتبعها جملة ثانية تقول: «أولئك الذين كانوا نائمين استيقظوا، ونهض الجميع وكأنهم بوغتوا في فعلتهم». هذه، حقاً، وحدة.

ولكن لننظر الآن في أوّل جملتَين من «ساكن»: «مضيئة عند الإغلاق الأخير لنهار مظلم تسطع الشمس أخيراً وتهبط. جالس بسكون تامّ أمام نافذة واد عادةً يدير الرأس الآن ويبصرها الشمس منخفضة في الهبوط الجنوبي الشمالي». حيِّن تُقرأ هاتان الجملتان بصوت عال، وسبق لي أن استمعت إليهما بصوت الممثل أليك ماكغرو McGrow، فإنها تبدو هكذا:

«مضيئة عند الإغلاق
الأخير لنهار مظلم
تسطع الشمس أخيراً وتهبط.
جالسٌ بسكون تامّ أمام نافذة واد
عادةً يدير الرأس الآن ويبصرها

الشمس منخفضة في الهبوط الجنوبي الشمالي».

وحدة الإيقاع هنا، وعلى امتداد «ساكن»، هي العبارة القصيرة ذات الطول غير المألوف والتركيب اللغوي البدائي (من نوع «عادةً رأس يدور الآن تسعين درجة»)، وهي عبارة مثقلة بالمقاطع المشدّدة، المتقطّعة والتكرارية، الأشبه بالكتابة الإختزالية التي يلجأ إليها الوعي الإنساني في محاولة النطق بما يدركه ويتذكّره. والحقّ أنّ هذا المثال على ما يسمّيه هنري ميشونيك «الإيقاع الثالث» ليس أقرب إلى النثر منه إلى الشعر: «نثر القصيدة يسير في إتجاه مضادّ لقصيدة النثر، رغم كلّ المظاهر. نثر القصيدة هو تعرية الشخصية الذاتية للإيقاع، وتعرية الوئام بين إيقاع الخطاب والذات المتكلمة».

ذلك لا يعني أنّ «الإيقاع الثالث» هو تسمية أخرى لتقنية تيّار الوعي Stream of Consciousness. ففي الوحدة التي بين أيدينا، المؤلفة من واحد وعشرين سطراً، تظهر كلمة still ١١ مرّة في سياق سلسلة معقدة من التبدّلات الدلالية. في الآن ذاته تصبح الكلمات الثانوية بمثابة نقاط إيماء تدريجية. لكنّ «ساكن» تظلّ، بكلمات إنوك بريتر Brater، «رحلة لفظية في التكرار المشتَّت الذي يبرز الإنقلاب في الوضع السويّ، والتضادّ، واللاتحديد». وثمة، مثلاً، هذا الحشد من التضادّات: see/ unseeing، rise/ fall، far/ near، western/ eastern، sunrise/ sunset، quite/ not quite، وما إلى ذلك.

غير أنّ نصّ «ساكن» ليس البتة تمريناً في التجريد. إنه يدور «حول» شخصية جالسة قرب نافذة، تراقب الشمس وهي تغيب. ليست للشخصية صفة جنسية (مذكرة أو مؤنثة)، ولكن تتوفّر إشارات إلى العينين، والجمجمة، والأوداج، والصدر، والساعد، والذراع، والكوع، واليدين، والإبهام، والسبابة، والأصابع، والجذع، والركبتين، والساقين. لكننا لا نعثر على إية إشارة إلى كيفية ارتباط «قطَع الغيار» هذه ببعضها البعض أو بجسد الشخصية الجالسة في «كرسيّ صغير مرتفَع مجدول ذي مسندَين»، والتي يُفترض أنها تنتمي إليه.

والرسم الذي وضعه هايتر لهذا النصّ ينظر إلى الشخصية الجالسة بمصطلح حسابي وليس بأي مصطلح إنساني أو فردي. نعرف فقط، من خلال خيط الحكاية، أنّ الظلام يزداد تدريجياً (دون أن يحلّ الليل)، وأنّ اليد اليمنى تُرفع أخيراً في حركة تبدو وكأنها تحاكي حلقة الشمس «حتى يلتقي الكوع بمسند الكرسي جالباً هذه البرهة الأخيرة إلى نهاية ويعود كلّ شيء ساكناً من جديد».

ولكن مَن صاحب الصوت الذي يحدّثنا بكلّ هذه الأشياء؟ النصّ يزوّدنا بعلامات متناقضة. «مضيئة عند الإغلاق الأخير لنهار مظلم تسطع الشمس أخيراً وتهبط»: الصوت الذي ينطق هذه الكلمات غير قابل للتعريف؛ وقد يتبع الشخصية الجالسة في كرسي مجدول، أو ذاك المرافق، أو ربما الراوي المحايد. في الجملة التالية، «عادةً يدير الرأس الآن» توحي بأنّ الناطق هو الشخصية في الكرسي، ولكنّ «يظلّ دائماً بعض السبب»

(الجملة ٣) توحي بالعكس، في أنّ السبب غير معروف. في (الجملة ٤)، عبارة «العيون تحدّق إلى البعيد لا ترى حتى الحركة الأولى» تضع الملاحظ خارج موضوع الخطاب، كما هي حال «هادىء تماماً كما يبدو» في الجملة التالية. لكنّ زاوية الرؤية تواصل التنقّل بحيث لا يبقى، في الواقع، أيّ راوٍ أو أنا متسامية تستطيع تجميع هذه الإحالات أمامنا.

وفي قصيدة غوته «أغنية الجوّال الليلية» نجد الـ«أنا» واعية بنفسها وبأحاسيسها، «أنا» منسجمة ومسيطرة على الموقف. وحين يقول الشاعر «في الغابة تخلد الطيور الصغيرة إلى الصمت» فإنّ القارىء يقبل بصحّة هذا التصريح، بالنظر إلى السياق الخاص للكلام. وفي قصيدة رامبو «الجسور» تصبح العلاقة بين الـ«أنا» والـ«آخر» أكثر إشكالية، إذْ ليس من الواضح ما إذا كانت الوفاقات الصغيرة التي تتقاطع وتنسرب واقعة خارج الذات أو أنها جزء من مشهدها الذهني. هذا النمط من اختفاء التمييز بين الذات والموضوع يُلاحظ أيضاً في قصيدة وليامز «ليلة طيبة» حيث تتوحّد الـ«أنا» مع وريقة البقدونس في الحقل الحضوري المشترك الذي توفّره القصيدة. ولكن في «ساكن» بيكيت يخلي الحقل الحضوري المشترك مكانه للإرتياب في الحضور ذاته لأيّ متكلّم ممثّل موحّد. وتوسيعات الصوت الناطق، القادمة إلينا في عبارات قصيرة متكررة تقلب الواحدة منها ما جاء قبلها، لا تعطينا أيّ تلميح إلى الحضور المسيطر. وفي مثل هذه الظروف فإنّ موقع الذات، التي لم تعد ممنوحة لناطق متماسك أو قابل للتحديد، لا يمكن أن يُفترض إلا من جانب القارىء.

ومن مفارقات الخطاب الشعري المعاصر أنّ الإيقاع الترابطي Associative Rhythm، الإيقاع المشتقّ من الكلام، ينبغي أن يسود في اللحظة ذاتها التي يطرح فيها شعراء مثل بيكيت وأشبري ما يمكن تسميته غياب الضمير، في اللحظة التي يكون فيها من المستحيل الجزم حول ما إذا كان المتكلّم يمثّل الـ«هو» أو الـ«أنا» أو الـ«أنت»، إذا وضعنا جانباً ما يمكن أن تكون عليه تلك الضمائر. وفي زمن تعمّ فيه الكلمة المكتوبة أكثر من ذي قبل، لعلّ إحساس الشاعر بأنه حين تُقصف حقولنا البصرية بلوحات الإعلان والكتيّبات الإيضاحية، وحقولنا السمعية بنُتف الحوارات العالية والصلصلة التلفزيونية الجاذبة، فإنّ الصوت الفردي لا يمكن أن يكون هو الأعلى كعباً. الأحرى بالنصّ، بذلك، أن يعطي الإنطباع بأنّ القصة تروي نفسها، وأنها في متناول الإستخدام المشاعي ــ نوع من الجدول الذي نسبغ عليه المعنى عن طريق «قوله» لأنفسنا.

وتحضرني هنا حكاية ملائمة. ففي تشرين الأوّل (أكتوبر) سنة ١٩٦٩، حين منحت لجنة نوبل جائزة ذلك العام إلى بيكيت، كان الكاتب وزوجته يقضيان الإجازة في قرية تونسية صغيرة تدعى نابُل. وقبل النجاح في تحديد مكانهما سارع رئيس تحرير صحيفة نرويجية إلى الإتصال بالصحيفة الإيرلندية Irish Times محاولاً الحصول على معلومات عن الكاتب. لكنه فشل لأنّ بيكيت لم يقطن في دبلن منذ سنوات وكان مقيماً في باريس.

لكنّ الموقف لم يكن أفضل في باريس ذاتها، حيث فشل العديد من الصحافيين في العثور حتى على عنوان بيكيت. وفيما تواصل هذا التزاحم بالمناكب بحثاً عن أخبار، كانت عواصف مطرية عاتية قد قطعت القرية التونسية الصغيرة عن بقية البلاد. وهكذا أطلقت الصحافة الفرنسية على بيكيت لقب «مجهول شهير» un inconnu célèbre.

«مجهول شهير»! و«اللامسمّى» يقع على مسافة شاسعة من غوته لسنة ١٧٨٠، الذي كان يشرح لشارلوت فون شتاين الأفكار والأحاسيس الدقيقة التي تستنهض قصائده، القصائد التي ستُقرأ ــ في فايمار وفي أمكنة أبعد منها ــ كشواهد على حياته. ولكن كما تسبغ قصيدة غوته الغنائية التعبير على نظرة خاصة إلى السيرورة الطبيعية، كذلك فإنّ «ساكن» بيكيت نصّ يستخدم بُنية صارمة من التكرارات والتبدّلات الصوتية التي تنقل التوتّر بين الصمت والصوت المنتَظر. فلنتأمّل هذه السلسلة من الأصوات في الجُمَل الخمس الأولى وحدها:

bright-shines-quite-upright-eyes-while-light-last-still-stand-still-past-arm-rests-stare-past-close-goes-go-low-afterglow-open-close-sitting-still-it-window-still-it-still-in-window-wicker-still-till-still.

وهذا الرنين يتواصل على امتداد النصّ بأسره. والحال أنه في برهة الذروة حين تُرفع يد الشخصية المجهولة في الفضاء، يدخِل بيكيت ما يمكن إعادة كتابته كسطرين من الشعر المرسل Blank Verse:

till midway to the head it hesitates
and hangs half open trembling in mid air

[حتى إلى منتصف المسافة نحو الرأس تتردّد
وتُعلّق نصف مفتوحة ترتجف في منتصف الفضاء].

ولكن ما يكاد الوزن المألوف يغوينا حتى يُستبدل بالإيقاعات المتلاطمة في:

Hangs there
as if half inclined to return
that is
sink back slowly

[تُعلّق هناك
كأنها نصف ميّالة إلى العودة
أي أنها
تغور مرتدّة ببطء].

وبعدها يأتي خطاب علمي متّزن عن «إبهام على الحافة الخارجية من المحجر الأيمن السبابة اليسرى مثلها والمنتصف على عظم الفكّ الأيسر». وحين نبلغ نهاية النصّ ندرك،

عندها فقط، أنّنا كنّا طيلة الوقت «نصغي إلى صوت ما» ـــ صوت لا يمكن لنا إلا أن نتخيّله لأنّ النصّ لا يصفه لنا أبداً.

وهكذا يبدو مبدأ بيكيت في الإقصاء صارماً: لا ألوان، ولا حوارات، ولا محدِّدات، ولا أصوات معرِّفة. وربما لسبب كهذا بالذات يهلّ التصريح الختامي عن الرغبة حادّاً عميقاً:

دَعْها هكذا
كلّها ساكنة تماماً
أو حاولْ الإنصات إلى الأصوات
ما تزال ساكنة كلّها
الرأس في اليد
مصغياً إلى صوت ما.

«الصوت ذاته في المكان العاري ذاته» لكي نستخدم عبارة [والاس] ستيفنز Stevens. وفي نهاية الأمر، أليست «أغنية» بيكيت بمثابة نسخة القرن العشرين من أغنية غوته:

وفي الغابة تخلد الطيور الصغيرة إلى الصمت.
تمهّلْ قليلاً، فسرعان
ما ستخلد بدورك إلى الراحة؟

نعم، ولا. نعم، بمعنى أنّه لا توجد «ذوات» جديدة، بل هي الذوات القديمة ملتقّطة في سُبُل جديدة. ولكن أن نقول عن قصيدة إنها «نسخة» جديدة من قصيدة سابقة أمر يتضمن أيضاً الإقرار بأنها أصبحت شيئاً آخر. وبالمعيار ذاته ينبغي أن ندرك أنّ اختيار الشكل الموزون ليس فقط مسألة تفضيل فردي، أو قرار شخصي بمعالجة تجربة محدّدة في إطار الـ«سونيت» بدل الأغنية الشعرية Ballad، أو قصيدة النثر بدل قصيدة الشعر الحر، وما إلى ذلك. ذلك لأنّ مجموعة بدائل الوزن والنثر المتوفّرة للشاعر في أي زمن معطى حُدّدت لتوّها، جزئياً على الأقلّ، بفعل اعتبارات تاريخية وإيديولوجية. و«كلّ ميثولوجيا تعكس ديْنها» كما يقول ستيفنز.

ترجمة: صبحي حديدي

هوامش المؤلفة:

(١) رسالة غير منشورة موجهة إلى قسم اللغة الإنكليزية في جامعة ستانفورد. ستانفورد، كاليفورنيا، آذار (مارس) ١٩٨٤.

(٢) أنظر Briefe، المجلد ١, ٣١٤ ـ ١٥. وبين السِيَر العديدة التي تروي حياة غوته، في وسع القارىء بالإنكليزية أن يجد أهمية خاصة في: George Henry Lewes, The Life of Gothe, 3d. ed. (London: Smith & Co., 1875).

(٣) Werke, vol. 1, 59. ويرجى ملاحظة أنّ هذه هي الثانية بين قصيدتين غنائيتين تحملان الإسم ذاته. والأولى كُتبت عام ١٧٧٦.

(4) Oeuvres, ed. Bernard, 273.

(٥) «رسالتا الرائي» هما ١) رسالة إلى جورج إيزامبار، ١٣ أيار (مايو) ١٨٧١؛ و٢) رسالة إلى بول دوميني، ١٥ أيار (مايو) ١٨٧١.

(٦) المقالة قُدّمت إلى مجلة Poetry سنة ١٩١٣، لكنّ هارييت مونرو أعادتها بوصفها «غير مفهومة».

(٧) أنظر Cohn, Ruby: Back to Beckett. Princeton UP, 1973. من أجل شرح تعبير «غنائية القصة». وهنالك مقالات ممتازة حول «النصوص» القصيرة أو «القِطَع» في Brater, Enoch ed., Journal of Modern Literature 6 (February 1977).

(٨) نُشرت «ساكن» Still للمرّة الأولى سنة ١٩٧٤ في طبعة محدودة من ١٦٠ نسخة، مع رسومات حفر أصلية بريشة ستانلي وليام هايتر Hayter، منشورات M'Arte Edizioni في ميلانو. وتُرجمت إلى الفرنسية تحت عنوان Immobile، وصدرت سنة ١٩٧٦ عن منشورات Les Editions de Minuit.

(٩) حول مفهوم «الحضور المشترك» في أعمال وليامز أنظر Miller, J. Hillis: Poets of Reality. Cambridge, Mass., 1965.

إشارات المترجم:

(١) مارجوري بيرلوف أستاذة اللغة الإنكليزية والأدب المقارن في جامعة ستانفورد. عُرفت بأعمالها المعمّقة في دراسة الشكل الشعري، ومعضلات الإيقاع، والعروض المقارن. وصدر لها «رقصة العقل: دراسات في الشعر المنتمي إلى تراث باوند»، و«الحركة المستقبلية: الطليعية، ما بعد الحرب، ولغة القطيعة»، و«شعرية اللاتحديد: من رامبو إلى كيج»، فضلاً عن أعمال أخرى مكرّسة لشعر وليام بتلر ييتس، روبرت لويل، وفرانك أوهارا. وهذه الدراسة ظهرت كفصل في كتاب «السطر في الشعر ما بعد الحداثي» The Line in Postmodern Poetry، وهو مؤلّف جماعي أشرف على تحريره روبرت فرانك Frank وهنري ساير Sayre.

(٢) جميع نصوص رامبو بترجمة الزميل الشاعر العراقي كاظم جهاد: «آرتور رامبو: الآثار الشعرية»، دار المتنبي ـ اليونسكو، ١٩٩٦.

(٣) تقديم بعض الأمثلة الشعرية في لغاتها الأصلية (الألمانية والفرنسية والإنكليزية) يُراد منه إفساح الفرصة للقارىء كي يقف على محاججة بيرلوف بصدد الخصائص الإيقاعية، إذْ من الواضح أنّ الإقتصار على الترجمة العربية لن يقرّب المثال ممّا تريد الكاتبة البرهنة عليه. وبهذا المعنى حذفنا بعض التطبيقات الأخرى التي لا فائدة من تقديمها لأنها ذات طابع لغوي وفنّي شديد الخصوصية ولا يدركه سوى المتمرّسين في العروض الأوروبية.

(٤) حاولنا، ما أمكن، تقديم بدائل عربية تعكس البُنية اللغوية المعقدة لنصّ بيكيت. وما تشتُّت التركيب، أو غرابة توزيع أقسام الجملة، أو التقديم والتأخير على نحو غير مألوف سوى بعض خصائص هذا النصّ في الأصل الإنكليزي.

الخطاب الروائي في روايات البساطي

شحات محمد عبد المجيد

لا يزال بعض كُتّاب جيل الستينات ممن واصلوا الكتابة ـ وربّما مَنْ تأثر بهم من الجيل التالي ـ يرصدون الواقع المعيش بحسٍّ منكسر غالباً، أو ربما بشكل باردٍ يعتمد بنية سردية متخيلة تفتّت الزمن المستقيم، ولا تعوّل كثيراً على معرفة الراوي المطلقة أو موثوقيته، بل تحفر في نسبية المعرفة وتخترق وعي الشخصيات ودوافعها. في الوقت ذاته الذي تومئ نصوص هذا الجيل إلى استدعاء زمن مرجعيٍّ قديم (هو زمن الستينات والسبعينات وما قبلهما) أو تتسم ـ غالباً ـ بمنظور خارجي في تصوير هذا الواقع المعيش بكل ما يكتنفه من إحباطات وهزائم وتحولات.

ربما كان ذلك لأن كثيرين منهم ـ والبساطي بخاصة ـ بدأ كاتباً للقصة القصيرة، قبل كتابة الرواية، الأمر الذي أدى إلى ميل رواياتهم نحو التكثيف والإختزال والقِصرَ. لكنّ اعتماد روايات البساطي، من ناحية ثانية، رصد المشهد من الخارج، أو هيمنة «الرؤية من الخارج» على السرد، واصطناع مسافة دائماً بين الراوي والمروي (الخطاب)، أمرٌ أثار جدل كثير من النقاد ومناقشاتهم دون أن يحظى بدراسة معمّقة ومنفردة.

وإذا كان سؤال وجهة النظر هو الوجه الآخر لسؤال الراوي عبر تجلياته المختلفة نحوياً وإيديولوجيّاً، فمن الضروري ـ في هذا السياق ـ طرح التساؤل نفسه حول «خطاب» المروي أو «صيغته» أو «الأسلوب» أو «أنماط تمثيل الكلام»، أو غير ذلك من دوال عديدة تومئ إلى المدلول نفسه: كيف يتم تقديم الكلام في روايات البساطي؟

لعل بوريس أوسبنسكي حين وضع سؤال وجهة النظر نصب عينيه أقام حوله نظرية تبدو لي غاية في الأهمية، فيما يتصل بـ «شعرية التأليف».

وهنا، ننظر إلى روايات البساطي الخمس من منظار أوسبنسكي «التعبير» Phraseo - Logical، حيث الإهتمام باللغة وطرائق تقديم الكلام: كلام الشخصيات وعلاقته بصوت الراوي، أو بصوت الراوي ـ المؤلف. ومن ثمّ، سوف نستدعي كثيراً من المقولات حول ظاهرة بعينها: التعدد اللساني في الرواية أو تعدد الأصوات (باختين)، حكي الأحداث وحكي الأقوال (چينيت)، نحو الخطاب والأسلوب السردي (آن بانفيلد)، أنماط تقديم الكلام (شلوميت)، طرق تمثيل الوعي أو الفكرة (والاس مارتن)، .. إلخ.

بعد ذلك، سوف نقوم بتحليل أهم الحقول الزمكانية في روايات البساطي، وعلاقاتها ببنية الرواية لديه، وأخيراً سوف نصل ما بين صيغتي السرد Narration والوصف Description ـ أو السرد Telling والعرض Showing ـ من حيث هما صيغتان متقاربتان كثيراً، أو متداخلتان في روايات البساطي.

أولاً : أنماط الخطاب الروائي:

لا يخلو كتاب ـ تقريباً ـ يعتمد دراسة السرد من الوقوف عند هذا المبحث، وإن تعددت مسمّياته واختلفت أشكال دراسته، إلى الحد الذي وصل ببعض النقاد إلى تعداد سبعة أنماط للخطاب أو لتمثيل الكلام Speech Representation فصّلها كل من شلوميت وسعيد يقطين[1].

وبما أننا لا نُعنى كثيراً بهذه الدوال الإصطلاحية المتعددة؛ نظراً لاعتمادنا على قراءة وتحليل روايات البساطي والانطلاق منها بالأساس، فإننا سوف نختزل هذه المقولات الكثيرة في ثلاث رئيسية تندرج تحت كل منها قراءتنا التحليلية عبر هذا المدخل أو ذاك: خطاب مباشر، خطاب غير مباشر، خطاب غير مباشر حر.

(أ) خطاب مباشر:

يبدو أول أشكال الخطاب المباشر Direct Discourse هو الحوار الذي يحيلنا إلى صيغة المشهد، حيث زمن الخطاب يتوازى تقريباً وزمن القصة. وكأن حوار عفيفي، وكراوية، مثلاً، في رواية (صخب البحيرة) تمثيل جيد لخطاب مباشر، حيث تُنقل أصوات الشخصيات مباشرة نحو القارئ، دون «وسيط»، بما يحمله كلامها من نبرات أو إيماءات أو تنغيمات كلامية يسعى راوي البساطي إلى تمثيلها عن طريق الكلمات المتباعدة أو الجمل القصيرة المتقطعة، أو الكلمات غير المكتملة، ... وما إلى ذلك، فيبدو الراوي وكأنه يعيد صياغة الكلام الشفاهي عبر آليات الكتابة البصرية. [انظر أيضاً: حوار التاجر والرجل الذي يلازم المرأة الزانية ـ رواية «التاجر والنقاش»، ص ص ٣٠ : ٣٢ ، ٣٣ : ٣٦، وحوار خيمر وأهل البلدة ـ رواية «المقهى الزجاجي»، ص ص ٢٣٧ : ٢٤٠][*].

الحوار عند البساطي غالباً ما يكون «حواراً منقولاً» بصيغة القول، أو مصدّراً «بأفعال إخبارية»[2]،

من قبيل: قال، قالت، سأل، سألت، تساءل، نادى، همس، تمتم... إلخ. غير أن طول جملة الحوار في بعض الأحيان يتحول بالخطاب من كونه مباشراً إلى خطاب آخر تتداخل فيه الأصوات، فتكثر التساولات والجمل أو الكلمات المقتبسة بين علامتي تنصيص، وتطفو ألفاظ الشخصيات ولهجاتها، فيبدو الأمر كما لو أننا إزاء خطاب متعدد الأصوات تتنوع فيه طرائق التعبير وتتباين الملفوظات. [انظر ـ مثلاً ـ كلام عبد الستار عن الحاج بيومي في رواية «الأيام الصعبة»، ص ص ٢٩٣: ٢٩٤. وانظر أيضاً من الرواية نفسها ص ص ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١،...].

هذا التصدير للحوار، أو «المدخل التصريحي» إذا استخدمنا لغة چينيت[٣]، حين يتسع أو يطول ينتقل بنا إلى أكثر أشكال الخطاب محاكاة، وهو الخطاب «المؤسلب». وكأنْ ليس هناك مسافة سردية ـ مكانية أو زمانية ـ بين الراوي والشخصية، فتبرز إيحاءات المحاكاة، حيث يهتم الراوي برصد حركات الشخصية وإيماءاتها وطريقة أدائها الجملة الحوارية، وأحياناً يُضفي عليها بعض الصفات الإيديولوجية. ولنتذكر ذلك الخطاب الذي يرصد فيه الراوي من موقع التاجر، المهيمن، صوت وحركات المرأة بائعة البخور، حين كانت ترقب ما يجري في الساحة، وتقصد المقهى لتصف للجالسين ما يدور بين العائدين من أعلى الجبل، في رواية (التاجر والنقاش ـ ص١٥).

وهنالك نجد الجمل الحوارية للمرأة مكتوبةً بطريقة تومئ إلى تمثيل الكتابة البصرية للكلام الشفاهي. فالجمل قصيرة، مقطّعة، تحوي نقاطاً بين أجزائها. بينما صوت الراوي يقلّد حركات المرأة وإيماءاتها: «تلوح بكفّها»، «تصيح»، «يهتز الحجاب المطرز»، «تمدّ ذراعها في حركة بذيئة»، «تصفّق فجأة»، «تطلق صوتاً كالمواء»،...إلخ.

والأمر نفسه ماثل حين نقرأ وصف الراوي تلاوة الشيخ حمدان ـ إذ كان «يتنحنح» في صوت «مبحوح» ـ ساعة موت الزناتي [التاجر والنقاش، ص١٠٤]، أو نقرأ رصد الراوي أصوات الليل تحيط بكلام جمعة المنبعث من مندرته [صخب البحيرة، ص ٨١].

وبذلك يقترب الخطاب المؤسلب من محاكاة خالصة يقلّد فيها الراوي شخصياته، «لا في فحوى تعليقاتها فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغ فيها التي هي حرفية المعارضة، أو هي لهجية فردية دائماً أكثر منها محاكاة للنص الأصلي، في الوقت الذي يكون التقليد [ذاته] تصويراً ساخراً دائماً بتكريس السمات الخاصة للشخصية وتأكيدها»[٤].

وحين يصبح الحوار من طرف متكلم واحد، كأنْ تصمت إحدى الشخصيتين أو ينقطع التواصل بينهما، يقترب الحوار من المونولوج أو حديث النفس، وبخاصة عندما تطول عبارة المتكلم. فامرأة الزناتي مثلاً في رواية (التاجر والنقّاش)، بعد أن غاب زوجها فوق الجبل، صعدت المدق وتوقفت عند الفسحة:

«وحدّقت ساكنة إلى القمة.
ـ زناتي ..
وتنبهت لصدى صوتها الخافت يتردد حولها. وارتجفت ثم ارتفع صوتها:
ـ زناتي .. أنا كنت زعلتك؟

كانت الصخور البارزة تحجب القمة عن عينيها. وقالت:
- طب تقول لي.. لو كنت زعلتك تقول لي.
ونظرت حولها، وسارت قليلاً، ثم التفتت مرة أخرى نحو القمة:
- دي عشرة سنين يا زناتي..
وجلست (...).
وقالت لنفسها إن الجاز نفد منه [الكلوب].
ثم همست: إذا كان لا يريد أن يذهب السوق..
وأدارت رأسها نحو القمة، وقالت..
- إذا كنت لا تريد أن تذهب السوق.. سأذهب أنا. وأرخت ساقيها».

[التاجر والنقاش، ص ص ٩٤ : ٩٥].

والتقنية نفسها يمكن أن نقرأها مع ميرزا بك، صاحب التفتيش الزراعي، حين دخل المقهى ليلاً، وأخذ يحادث الخواجة صاحب المقهى دون أن يردّ عليه الثاني [انظر رواية: المقهى الزجاجي، ص ص ٢٠٩ : ٢١١]. وكلا النصين - وغيرهما كثير في روايات البساطي - يعكس درجة أكبر من توتر الشخصية [المتكلمّ] الذي يتّجه مباشرة نحو حواس القارئ، دون وسيط أو مرشّح Filter قد يغيّر من وجهة الخطاب، أو يضفي عليه نبرة سخرية أو تهكم أو مفارقة..، أو غير ذلك.

لكن، حين نسمع في المونولوج صوت «الآخر»، أو نلمس صورته، وكأنّ الخطاب ذا الصوت الواحد خطاب كاذب يحوي أصواتاً متعددة يتوجّه إليها وينبثق منها في آن، أو أن نلمس تنغيمات هذا الآخر ونبراته..إلخ، كل هذا يخرج بنا من إطار مونولوج أو مجرد حوار فردي إلى «حوار مجهري» Microdialogue تندغم فيه الأصوات، وتتقاطع الخطابات أو تتجادل. ولنأخذ مثلاً ذلك الحوار بين جمعة [الإنسان] وصندوقه [الآخر]، في رواية (صخب الحيرة)، حين ظل جمعة بحجرته طويلاً لا يخرج منها:

«أيقظها صوت جمعة من النوم. شيء ما في صوته غير مألوف:
(...) سمعتْ صوت الصندوق يأتي من المندرة. له رنين لم تسمعه من قبل، ونبرة صارمة متوعدة، وقالت إنه الصوت الذي أيقظها. جاء صوت زوجها بعد ذلك مبحوحاً خافتاً:
- ومن أكون؟
(...)».

[انظر نص الحوار كاملاً، صخب البحيرة، ص ص ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣].

يمكن إعادة كتابة هذا المونولوج على شكل حوار ثنائي بين جمعة وصندوقه، أو بين وعي الشخصية ولا وعيه، وكأننا نستنطق الصندوق أو نتسلل إلى وعي الإنسان الآخر - كما يقول باختين -، هكذا:

جمعة [صوت المتكلم]	الصندوق [صوت الآخر]
-	- ... ...
- ومن أكون؟ - آه تعجبني: السيف، التعويذة، النيشان، كلها. أنظر إليها وتشطح رأسي. الناس هم الناس. وماذا يغيرهم. بلاد تختفي. تأتي أخرى. ناس يذهبون، يأتي آخرون.	- جمعة.. واحد من الناس.
السيف. النيشان. ماذا تغير؟ - حين سمعتُ صوتك. كأنّ أحدهم ينادني. وحين قال المدرسون إنهم لا يفهمون كلامك. آه. وحتى وهم يأخذونك مني ليسمعوك وأجدك لا تريد أن تترك يدي	- كل شيء يتغير.. لكنك لا تدري شيئاً.
قلتُ: انتظر يا جمعة. آه انتظر.	- لمْ تُحسن صنعاً.. لماذا فعلتَ هذا؟! أجبْ.
- ومن تظنني؟ هه. من تظنني؟ يتغيرون.. وربما يفسدون. - وفيم يهمك الناس؟ يفسدون أو لا يفسدون. وحتى لو كانوا؟ من يشفق عليهم؟ في البحيرة. على الشط. في البلدة. في أي مكان. وماذا يفعلون؟ الكلام سهل. ما أكثر	- جمعة.. واحد من الناس الذين لا يتكلمون.. ولا
ما تتكلمون. - وما أدراك؟ مئات السنين. آلاف وأنت في القاع. ما أدراك. كم مرة خرجت فيها؟ كم واحداً رأيتَ السيف يقطع رقبته؟ كم واحداً رأيته يتقيأ الدم؟ (...). الناس فيهم ما يكفيهم. أتظنهم يسمعون	- ألم تفهم بعد؟!.. الكلام طريق الفعل.
كلامك؟ - ما يغضبك [الآن]؟ هه. ما يغضبك؟ ما أن يقول الواحد شيئاً لا يعجبك حتى	ولمَ لا؟!! لمَ لا تُسمعهم أنتَ صوتي؟ هه.
تغضب. أقل شيء. من يحتملك؟ لا أظن. هل حفظتهُ؟ أشك في ذلك. هل... - آه سمعتُكَ. وحفظتُ ما تقول. أردّده لنفسي كل يوم عشرات المرات. وأنا أمشي في الشارع. وأنا في البيت. آكل. أشرب. وحتى قبل أن أنام. وتأتي الآن لتسألني؟ ما هو الذي تقوله؟	- هكذا.. مَلِلْتَ سريعاً.. هل فهمتَ ما قلتُهُ لك؟
هه. ما هو؟ طيب. إن سمعتك بعد ذلك! ما أقول كثيراً، كما تفهم.. بل الأهم.. أن تُسمع	- ستظل تسمعني.. جمعة.. ليس المهم أن تردّد الناسَ، هنا وهناك.. أن تحكي ما عرفتَ أو.. تتركني لهم.
-	- ... ...

يبدو هذا الحوار المجهري، بعد أن حاولنا سدّ فجواته، ممتلئاً بوعي الآخر الغائب الحاضر في آن: فصوت صندوق جمعة يتضافر، بطريقة أو بأخرى، وصوت جمعة نفسه، أو هو هاجسه الداخلي حين كان يختلي بنفسه في المندرة، يرقب أشياءه التي قذف بها البحر، والتي لا تزال تفوح برائحة العطن. وبذلك، يبدو أن كل قراءة لمونولوج أو لحوار مجهري يتضمن صوت الآخر لا يمكن أن تكون قراءة ذات معنى ما لم تستنطق هذا الآخر؛ أعني أن تعرّي ذلك المسكوت عنه. وهنا، لا يبدو هذا الحوار المجهري متضمناً فقط وجهة نظر الشخصية الواحدة في العالم ـ جمعة مثلاً ـ أو وجهة نظر الراوي مثلاً، بل ثمة وجهات نظر أخرى مضمرة تنتظر من يقرأها. فوعي الآخرين ذائب في وعي المتكلم؛ إذ «الأصوات ليست منغلقة دون بعضها البعض، ولا تصمّ آذانها بعضاً عن البعض الآخر. إنها تسمع بعضها في كل الأوقات، تتجاوب مع بعضها وينعكس بعضها في البعض الآخر»[٥].

الطريقة نفسها في الفهم والتأويل يمكن أن نقوم بها مع أحاديث النقاش فوق الجبل، وبخاصة الحديث الأول، حين كان النقاش يحكي لشبح التاجر الصموت حكاية يوسف الغجري، وما قيل عن امرأته الثانية القادمة من المدينة المغوية دائماً [التاجر والنقاش، ص ص ١٣٠ : ١٤٠]. عندئذ، سوف ندرك أن الخطاب الذي صيغت به تلك الحكاية لا يخلص تماماً لرواية [النقاش]، بل هناك وجهة نظر ضمنية للتاجر تستقطب بعض الجمل أو تختفي وراء بعض تساؤلات النقاش: («هل تذكره؟» ـ ص ١٣٠). فضلاً عن حضور صوت يوسف الغجري أحياناً، وإن كانت وجهة النظر المهيمنة هي وجهة نظر النقاش [المتكلم].

على أية حال، فراوي البساطي غالباً ما يسرد مونولوجاته، حيث يمتزج السرد بالذاكرة، فتتقاطع الأصوات، ويختلط السرد المتزامن بالسرد الاسترجاعي، أو يصبح وعي الشخصية المروي عنها [المبأر] متداخلاً مع اللحظة السردية التي تخلق فضاءً زمكانياً للراوي [المبئر]. فسعدية، امرأة مسعد الجزّار مثلاً في الفصل الخامس من رواية (بيوت وراء الأشجار) اعتادت أن تصعد إلى السطح ليلاً، حيث كانت تجلس منفردة تستدعي ما تقذف به ذاكرتها، حين كانت في بورسعيد قبل التهجير والحرب (١٩٥٦ ـ ١٩٦٧)، أو تتذكر عروستين قديمتين من لُعبها، أو تسمع وقع خطوات عامر حين كان يأتيها ليلاً:

> «الخطوات وقعها خافت حذر متجهة إلى مؤخرة البيت تختفي. هي نائمة. **أكانت تحلم**؟ خاطر يلح عليها. السلم. فتحة السلم على السطح. لو انتبه إليها ونزل منها؟ تراه يهبط درجات السلم. أكانت تحلم؟. أم سمعت خطواته؟(...).
> هي مرتجفة لم تتحرك. نظراته مصوبة إلى وجهها. أكان يرى عينيها الدامعتين؟».
>
> [بيوت وراء الأشجار، ص ٨٦].

في هذه الفقرة، نلمس تداخلاً شديداً بين صوتي الراوي والشخصية؛ إذ لا علامات تنصيص، أو ترقيم، تومئ إلى حوارٍ ما، بل لغة سيّالة متتابعة تتضمن وجهتي نظر في آن، بالإضافة إلى اختلاط

الضمائر السردية وامتزاجها ما بين وصف الراوي حركة الشخصية بصيغة المضارع، وتساؤلات الشخصية نفسها المسرودة على لسان الراوي. ولذا، فلن يكون كافياً استبدال الضمائر لسرد وعي الشخصية، «فكلمات الشخصية قد يُشار إليها بطريقة لافتة بواسطة المؤلف، أو تلوّن بواسطة تنغيماته. وفي مثل هذه الحالة، فإن وجهتي نظر المؤلف والشخصية تدمجان في النص بطريقة لا يمكن فصلها. وعندئذ، نسمع باستمرار تنغيمات المؤلف»[٦].

لعل هيمنة هذه المونولوجات المسرودة[٧] على هذا المشهد - أو على هذه الرواية كلها - هي ما أحال نهايته إلى تركيب مزجي جمع بين صوت سعدية الذي يمتح من ذاكرتها وصوت مسعد، زوجها، حين سألها:

« - أهو عامر؟

[فأجابته:] - هو».

[بيوت وراء الأشجار، ص ص ٨٧ , ٨٨].

غير أن نهاية المشهد ذاته لا تزال تدور بذاكرة سعدية دون عودة الخطاب إلى اللحظة الزمنية التي سبق أن بدأ منها.

هذا النمط من الخطاب المباشر الذي تمتلئ به روايات البساطي، وبخاصة روايتا (بيوت وراء الأشجار)[٨] و(صخب البحيرة)[٩]، يحيل - أحياناً - إلى خطاب شبه مباشر تمتزج فيه الأصوات، حيث تدمج وجهات النظر المختلفة في الجملة أو العبارة الواحدة. وهو خطاب - أي شبه المباشر - يمثّل «خصيصة تتعلق بالكلام الشفاهي الذي قد يفترض فيه المتكلم، بطريقة متهادنة [مهملة Eliminated]، وجهة نظر الشخصية التي يتحدث عنها»[١٠].

وحين يقول الراوي عن مسعد - عندما تقدّم لخِطبة سعدية - في الرواية نفسها:

«سمع نقراً على الحاجز الخشبي. حين التفت رأى صينية الشاي ممدودة من فوقه. هي يدها. الغوايش الذهبية حول المعصم. بدت قدماها تحت الحاجز في شبشب من القطيفة الحمراء».

[بيوت وراء الأشجار، ص١٠٥].

فإن العبارة تحيل إلى مؤلفَيْن للكلام: الراوي ومسعد. فالراوي يفترض - أو يتبنّى - وجهة نظر مسعد في أن اليد التي امتدت بالصينية هي يد سعدية، ولا أحد غيرها. وكأنه يخترق وعي الشخصية ويشاركها وجهة نظرها.

وأظن المشاهد التي تحيل إلى سرد يمزج الذاكرة بالآن، أو الماضي بالحاضر وأحياناً بالمرتقب - وهي مشاهد ليست بالقليلة في روايات البساطي - [١١] هي التي تمتلئ بتلك الظاهرة من خطابات شبه مباشرة تتضمن أكثر من مؤلف، حيث «يتم تشويش نص المؤلف أو كلامه بنص المتكلم الآخر أو كلام شخصية أخرى»[١٢]، كما يقول أوسبنسكي.

(ب) خطاب غير مباشر:

إذا كان الخطاب المباشر يعيد إنتاج فعل التواصل الشفوي، «ولا يظهر إلا كتكملة للأفعال التي

تقوم على التواصل الشفوي»[١٣] كما تقول آن بانفيلد، فإن الخطاب غير المباشر Indirect Discourse يحفظ ذلك التضاد بين صوتي الراوي والشخصية، إذا ما استدعينا لغة والاس مارتن[١٤].

إن الخطاب غير المباشر يقوم على تمثّل الراوي صوت الشخصية والنطق بلسانها، حيث تحيل الضمائر كلها إلى صوت شخصية غائبة حاضرة في الخطاب. وكأن الراوي، هنا، يعيد خلق مسافة بينه وبين الشخصيات بعد أن كان متماثلاً معها تماماً، وتاركاً لها الحرية التامة في أن تنطق بصوتها في الخطاب المباشر. أما هنا، فإنه يعيد صياغة ما تفوهت به الشخصيات بصوته ونبرته الخاصين. والخطاب غير المباشر في استحضاره صوت الشخصية، ووضعه في سياق جديد، لا يضعنا ـ بوصفنا قراءً ـ إزاء إعادة إنتاج للخطاب المباشر الشفوي من قبل الراوي، وإنما يضعنا بالأحرى إزاء محكيٍّ ذي نبرة وإيقاع خاصين، وربما نكون بصدد تأويل.

حين يعود بنا فعل التذكر إلى «صياد عجوز»، فمن الأجدر أن نتأمل تلك الوقفات، فيما يتصل ببنية الفصل الأول من رواية (صخب البحيرة) ككل، وبنية الرواية ـ من حيث الزمن ـ في النهاية. ولنقرأ هذا المشهد نفسه بطريقة أخرى، حيث كانت امرأة مقاول الأنفار تحكي للصياد العجوز عن مقاول الأنفار، مع ملاحظة الجمل التي شدّدنا عليها:

«أغلق الصندوق وحمله على كتفه، والبطانية والعباءة تحت إبطه وذهب.
نظرت إلى العجوز وأرهفت أذنيها (...).
نهضت ودخلت العشة، عادت بمخدّة ووضعتها تحت رأس العجوز.
قال لها إن الولدين ابتعدا، وأشار إلى البحر. نظرة مرتعشة في عينيه، ومسحة من اللون الرمادي زحفت على جانبي وجهه. ينظر إليها كأنما يريدها أن تقول شيئاً، قالت إنهما سيعودان، وسألته إن كان يحب أن يجلس جنب النار عند العشة.
وقال إنه مستريح في القارب.
جلست على الحجر (...).
قالت إنه حمل صندوقه وذهب».

[صخب البحيرة، ص ٣٢]

يبدو هذا المشهد وقد احتوته جملتان، أو لنقل جملة واحدة صيغت بطريقتين [خطابين]:
(أ) أغلق الصندوق وحمله على كتفه، (...) وذهب [استرجاع].
(ب) قالت إنه حمل صندوقه وذهب [استرجاع].

وبذلك، يبدو المشهد ـ أو «الوقفة» ـ منحصراً بين هاتين الجملتين اللتين تقومان بوظيفة إطار يحتوي الخطاب. أو كأن صيغة الإسترجاع تحوي بين قطبيها صيغة «المشهد» وتخلق إطاراً لها. وتقوم هذه الجملة ـ الإطار بأكثر من وظيفة: إذ تذكّر المروي له الداخلي (الصياد العجوز) بالنقطة التي توقفت عندها المرأة ـ الراوية، ومن ثم فهي تؤكد له أن سرد الحكاية لم يكتمل بعد، فضلاً عن أنها تحدث تواصلاً مع المروي له غير المتعيّن في فضاء الرواية، ومن ورائه القارئ الحقيقي. وهي جملة تقوم أيضاً

بوظيفة «الإلتفات» ـ إذا استخدمنا مفردات البلاغة العربية القديمة ـ في الوقت الذي تحيل إلى تقنيات سرد شفاهي يعتمد على التكرار والتواصل مع المروي عليه (المستمع). وفي الوقت الذي تحيل الجملة الأولى إلى وصف الراوي الخارجي المنفرد بالكلام ـ والمتطابق مع المرأة [المبئر] ـ سلوكَ مقاول الأنفار [المبأر]، بعد اكتشافه حمل المرأة، فضلاً عن تضمن الخطاب إشارة إلى الطريقة الانفعالية التي كان يتصرف بها الرجل بعد مفاجأته بهذا الأمر الذي أفزعه؛ إذ كانت «البطانية والعباءة تحت إبطه» ـ فإن الجملة الثانية تتضمن ذلك الصوت الفاتر الذي يوحي بأن ثمة مسافة زمنية قد كانت بين الراوي [المرأة الآن وهنا] والمروي [حكايتها مع مقاول الأنفار ـ منذ زمن قديم]: «حمل صندوقه وذهب».

إن تدخل الراوي في المشهد؛ حين قطع حكي المرأة وراح يرصد معها حركة الولدين وهما يمتطيان لوحي خشب على سطح البحيرة وتقلبات الصياد العجوز بالقارب، قد حدّ من إيقاع سردي متصاعد كانت المرأة [المبئر ـ فاعل الرؤية] قد تناغمت معه، فجاءت الجملة الثانية لتستعيد بطيئاً ذلك الإيقاع من جديد، وتعيد إنتاج الجملة الأولى (الحدث) بطريقة مختزلة تعتمد على ذاكرة المستمع (الصياد العجوز)، فتسقط بعض الأحداث الجزئية، وتتابع أفعالٌ كانت بينها أخرى أسقطها الراوي الثاني.

فإذا ما تأملنا الجمل التي تحكي أقوالاً على لسان الصياد العجوز أو المرأة وجدناها مصوغة بطريقة خطاب غير مباشر، هكذا:

- قال لها إن الولدين قد ابتعدا.
- قالت إنهما سيعودان.
- وسألته إن كان يحب أن يجلس جنب النار عند العشة.
- وقال إنه مستريح في القارب.

ثم تُستأنف حكاية المرأة بصوتها حين تخاطب الصياد العجوز قائلة: «البيت بعيد. أنت شفته» (ص٣٢)، حتى يتبادل معها الراوي مهمة الحكي مرة أخرى. الأمر نفسه يمكن أن نقرأه مع قرب نهاية هذا الفصل (صياد عجوز)، وبشكل مختلف؛ إذ تنتهي صيغة الوقفة ويتصل فعل الإسترجاع [انظر: «صخب البحيرة»، ص٣٩]: فالشكل هناك مختلف، وربما الوظيفة أيضاً. وجملة من قبيل «من أين كانوا يصيدونه؟» أشبه بمونولوج مسرّد؛ إذ ليست موجّهة نحو الصياد العجوز، بل هي أقرب إلى تساؤل تردّده المرأة مع نفسها.

هذه الجملة الإستفهامية حين تجيب عنها المرأة بقولها «لا أعرف. يشبه السمك الذي تأتي به» تحيلنا إلى مونولوج مسرّد آخر همست به المرأة، قرب نهاية هذا الفصل من الرواية، حين أخرجت الصندوق وفتحته بعد موت الصياد العجوز، قائلة: «كل هذه السنين» (ص٤٤). عندئذ، يمتلئ السرد بعلامات ـ وجُمَل ـ لغوية تصل الشخصيات والمشاهد والفصول ببعضها البعض وتؤسس لفضاء روائي يتجاوز وحدة الفصل الواحد، أو الحكاية الواحدة. فصندوق الصياد مثلاً (ص٤٤) بما فيه من أشياء يشبه إلى حد بعيد صندوق مقاول الأنفار. وربما كان الشبه نفسه هو ما دفع المرأة إلى المجئ بعد سنوات وسنوات من تغير لحق بالمكان والزمان (ص١٤٠)، وبعد أن بلغ ولداها أشُدّهما، لتحفر قبر الصياد العجوز، أو قبر مقاول الأنفار، وتستخرج صندوقه، ثم تشير بعصاها إلى ولديها [رَجُليها،

الآن وهنا ـ بعد مرور سنوات كثيرة] نحو البيوت، فتتحمل هذه الإشارة كثيراً من علامات التأويل التي تضع الصياد العجوز بقاربه الأسود الغريب وبكوخه المنفرد موازياً لمقاول الأنفار بصندوقه الثقيل، وبيته المنعزل الذي كان قد أعده للمرأة هناك.

وإذ ننتقل إلى مشهد آخر من رواية (بيوت وراء الأشجار)، يمكن أن نرى كيف تتداعى الجمل والخطابات داخل هذه الرواية بطريقة سيّالة تقترب من سرد تيار الوعي، حيث الأصوات تتداخل، والراوي يقفز من ذهن شخصية إلى أخرى.

يقول الراوي متطابقاً مع مسعد، بعد أن عرف أمر زوجه مع عامر بن بركات الجزار، في بداية الفصل الأول:

> «الجميع يعرفون. هذا ما رآه في الوجوه حوله. وفي الحارة أيضاً عرفوا، وربما كانوا يعرفون طول الوقت (...).
>
> وعندما أحس ببطنه لا يزال ثقيلاً رأى أن يعود للبيت مؤجلاً المشوار ليوم آخر. وجد الباب الخارجي موارباً ـ كان يتذكر ذلك كلما ثارت شكوكه ويقول:
>
> «ربما نسيت حذرها بمرور الوقت» ـ الولد يأتي من الزريبة الملحقة بمؤخرة البيت حيث تخف القدم».
>
> [بيوت وراء الأشجار، ص ٦].

حين يسرد الراوي هذه اللحظة إنما يكون ذلك عن طريق تطابقه ووجهة نظر مسعد الجزار، حيث ينفذ إلى وعيه فيرى بعينيه: «هذا ما رآه في الوجوه حوله». لكنه في الوقت نفسه يروي عنه بطريقة غير مباشرة: «قال إنه ذاهب إلى العزبة ليدفع عربون عجول». وعلى الرغم من أن الخطاب غير المباشر السابق يصنع مسافةً ما بين الراوي ومسعد، فإن الراوي يستطيع تجاوزها حين يخترق ذهن الشخصية ويسرد ما يدور بخَلَدِهَا: «ربما نسيتْ حذرها بمرور الوقت». وكأن الراوي يقرأ نفس مسعد بالطريقة ذاتها التي يقرأ بها مَسعد الوجوه أمامه، فيختلط الحدث بالذاكرة: عودة مسعد وتذكره شكوكه. هذا الموقف ـ أعني اكتشاف مسعد خيانة سعدية ـ سوف يتواتر في أجزاء مختلفة من هذا الفصل من الرواية، بطريقة ترددية Frequency.

وإذ يسرد الراوي المشهد السابق، من وجهة نظر مسعد، فإنه ينتقل ها هنا إلى وجهة نظر سعدية، حيث يقول:

> «هي ممدّدة على السرير (...). عامر يختفي. في قفزة واحدة اختفى.
>
> هي لم تسمع شيئاً (...). لو أنه لم يخرج؟. هو بملابسه. مسعد قادم (...). يدفعها إلى خارج الحجرة.
>
> ـ أهو عامر؟
>
> ـ هو.
>
> لم تقل شيئاً آخر. تحس وجهها ملتهباً. ورعشة تجري في جسدها.

كادت تستسلم لها، ثم في لحظة تماسكت».

[بيوت وراء الأشجار، ص٤٦].

هكذا، ينتقل الراوي إلى سعدية [الآخر]، في الوقت نفسه الذي لا يطمس صوت مسعد تماماً. وبذلك، يبدو لنا أننا إزاء خطاب حاملٍ لوجهتي نظرٍ متزامنتين (هي ـ هو). إن وقوع هذا المشهد التأملي بين جملتين تنبثقان من وجهة نظر شخصية [سعدية] أمر يحيلنا ضمناً إلى سرد يعمل على وعي الشخصيات، ويعتمد تدفقات الذاكرة، ما بين خروج عامر ودخول مسعد، بينما سعدية ترقد ممددةً على السرير، أو هي بالأحرى ـ إذا انسحبنا خارج إطار المشهد الاسترجاعي كلّه ـ تجلس فوق ربطات الدريس، بينما تقوم أمينة «النحيفة» أخت مسعد بدور السجّان على باب المدنرة (ص٤٥).

هذا التردد ـ أقصد تكرار الحدث الواحد بطرق عدة ـ الذي أشرت إليه سوف يدفع الراوي إلى استدعاء بداية معرفة سعدية بعامر، بصيغة الخطاب غير المباشر نفسها:

«قال [عامر] لها إنه من حين لآخر كان يمشي حول البيت حتى رآها.
وبعدها أخذ يأتي كل ليلة».

[بيوت وراء الأشجار، ص٧٩].

ثم يُتْبِعُهُ بوجهة نظر مسعد في عامر، مع أول لقاء كان بينهما، بالصيغة غير المباشرة أيضاً: «قالت له إنها لم تشعر بأي حرج فالولد مثل البنت (...)» (ص٧٩). ولذا، تكثر الخطابات شبه المباشرة ـ كما أشرتُ سابقاً ـ التي تذيب صوت الشخصية في صوت الراوي [بيوت وراء الأشجار، ص ٨٦]، وتسم الخطاب الروائي «بانحرافات» و«انكسارات» تجعل الكاتب يتحدث عن نفسه في لغة الآخرين، أو يتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة، وكأن «التعدد اللغوي والشكلي يحقق انكسار نوايا الكاتب، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائي»[١٥].

من هنا، يستعيد الراوي مع نهاية هذا الفصل الخامس، من فصول الرواية الاثني عشر، التساؤل نفسه الذي طرحه مسعد على سعدية: «أهو عامر؟» (ص ص ٨٧ ـ ٨٨)، بعد أن يستدعي الجملة المصدّرة لهذا الخطاب بصيغة غير مباشرة: «قال لها إنه ذاهب إلى العزب ليدفع عربون العجول. أكان يشك في شيء؟» (ص٨٧). وإذ نتذكر الحدث نفسه من بداية الرواية نلاحظ الآتي:

الفصل الأول، ص٦		الفصل الخامس، ص٨٧
ـ «قال إنه ذاهب إلى العزبة القديمة ليدفع عربون عجول (...)».	←	ـ « قال لها إنه ذاهب إلى العزب ليدفع عربون العجول (...)».
[خ. غ. م]		[خ. غ. م]
ـ «كان يتذكر ذلك كلما ثارت شكوكه ويقول: «ربما نسيت حذرها بمرور الوقت»».	←	ـ «أكان يشك في شيء؟».
[وجهة نظر مسعد]		[وجهة نظر راوٍ ـ مؤلف]

فكأن الراوي يتجاهل ذاكرة المروي له ـ ومن ورائه القارئ ـ التي استقبلت مثل هذا الحدث مع بداية الرواية، أو ربما كان دافعه إلى ذلك ما يحدثه سرد الوعي من إحساس بالدّوار يربك عقل القارئ، وتضطرب معه ذاكرته(١٦). وبذلك، تتقاطع وجهات النظر المتعددة (مسعد، سعدية، الراوي)، أو يتوازى الحدث وسرد الوعي، ليستغرق هذا الفصل الخامس ـ وحده ـ ثلث الرواية تقريباً (٤٣ صفحة من ١٣٦ صفحة هي مجموع الرواية ذات الفصول الإثني عشر).

الآن، فحسب، نكون قد اقتربنا كثيراً من دلائل الخطاب أو «الأسلوب» غير المباشر الحر؛ إذ الأسلوب غير المباشر ـ هنا ـ «يصل الخطاب بالفكر»(١٧)، ويكشف عن تيار الوعي، أو هو يصنع علاقة ذات مسافة بين الوعي واللاوعي، لكنها مسافة سوف تذوب تماماً مع الأسلوب غير المباشر الحر.

(جـ) خطاب غير مباشر حر:

يكاد يمثل الخطاب أو «الأسلوب»(١٨) غير المباشر الحر Free Indirect Discourse أقصى درجات التماهي بين الأصوات، حيث ينهض الراوي بخطاب الشخصية، فينطق بصوته عنها، في الوقت نفسه الذي نحسّ نبراتها ونلمس تنغيماتها. وهذا الشكل، لدى باختين، هو تقريباً «الخطاب مزدوج الصوت»، وعند بانفيلد «الكلام والفكرة الممثلتان»، .. وغير ذلك من دوال كثيرة.

لنقرأ مثلاً ذلك المقطع الذي يُحكى فيه للرجل الغريب عن الزناتي الذي اختفى فوق الجبل:

> «وحكوا للرجل عن الزناتي.. وكيف جاء يوماً هو وامرأته من سنوات طويلة إلى البلدة. وأقاما كوخهما ـ هذا الذي تراه ـ لم يحك لأحد أبداً من أين جاء، فهو لم يكن يحب أن يحكي شيئاً لأحد (...). وحكوا له أيضاً عن المرات التي صعد فيها الجبل.. والمرة الأولى؟ (...). وكان هو بيننا لا يقترب من الجبل أبداً.. ثم كانت تلك الليلة. ومن ينساها؟ كان أحدهم قد ضرب ولده (...). وقالت لهم. [امرأة الزناتي].. إن الزناتي صعد ليأتي به، ووقفوا صامتين».
>
> [التاجر والنقاش، ص ص ٩٨، ٩٩].

حين نتأمل هذا المقطع، ندرك مدى التحولات التي تُقال بها الجمل السردية، ومن أي وعي تنبثق، ونحو مَنْ توجّه. وإذ يبدأ الراوي السرد، يتسلل إلى الخطاب صوت الشخصية، حيث تظهر نقطتان متباعدتان بعد أول جملة. وكأن الراوي يسلم مهمة الحكي لأحد الحاضرين أسفل الجبل مع الرجل الغريب شبيه الزناتي. لكن جملةً اعتراضيةً من قبيل «ـ هذا الذي تراه ـ» تومئ إلى اهتمام الراوي بمن يروي له [الجماعة تحكي للرجل الغريب، والراوي يروي لنا]، فتظهر بذلك وجهة نظر الشخصية، ثم تتبعها وجهة نظر امرأة الزناتي، حيث «كانت امرأته تقول ـ عندما يسألها أحد ـ إنهما ذهبا إلى بلادٍ كثيرة» بصيغة غير مباشرة. بينما حين تظهر النقطتان مرة ثانية يتحول ضمير السارد من الغائب إلى المتكلم الجمعي («بيننا») فيبدو «من يرى» و«من يتكلم» هم أهل البلدة الذين يحكون: «وكان هو بيننا لا يقترب من الجبل أبداً.. ثم كانت تلك الليلة».

بعد ذلك، تتردد وجهة نظر امرأة الزناتي ثانية، حين «قالت لهم.. إن الزناتي صعد ليأتي به، ووقفوا صامتين». لكن الراوي يتسلل أيضاً إلى وعيها، فيبدو خطاب امرأة الزناتي وكأنه يتأرجح بين المباشرة واللامباشرة. غير أن النقطتين الفاصلتين بعد المدخل التصديري للجملة «قالت لهم..» تومئان إلى حضور صوت الشخصية. وفي الحقيقة ثمة تمازج حادّ ـ هنا ـ بين الصوتين. وفي النهاية، يتمثل الراوي وجهة نظر الجماعة المروي عنها.

يبدو لي أن قراءةً بهذه الطريقة لمثل هذه المقاطع «الهجينة» ـ بلغة باختين ـ قد تخلق إرباكاً لدى القارئ، تذوب معه الأصوات ويتقاطع وعي الشخصيات ووعي الراوي؛ ومن ثمّ يبدو الكلام ملتبساً. ولا يتولد ذلك الإلتباس فقط من حذف المزدوجين اللذين يوضع بينهما ـ غالباً ـ كلام الشخصية[١٩]، بل من صيغة التعبير التي توحي بتداخل الأصوات، وتحفظ للكلام ـ في الوقت نفسه ـ نبرة صاحبه، على الرغم من توسط الراوي في نقله إلينا.

ربما تخلق هذه الخطابات الهجينة المصوغة بأساليب غير مباشرة حرة فضاءً قرائياً مذبذباً يعمل على اضطراب «وجهة نظر القارئ الجوالة» Wandering Viewpoint، فلا راوي محدداً، ولا شخصيات متمايزة، ولا أصوات يمكن فصلها أو تحديد مجالها بدقة، بل تسري حالة من الاضطراب القرائي تُفقدنا ـ كما يقول بارت ـ القدرة على تحديد «مَنْ يتكلم» في النص. والفصل الخامس، مثلاً، من رواية (بيوت وراء الأشجار) الذي توقفنا عنده سابقاً، يمكن أن يمثل ـ من حيث هو بنية متصلة المشاهد ـ نموذجاً لخطاب هجين.

ولنقرأ ذلك المقطع:

«هي وقد استنفدت كل وسائل تسليته (...) ويلحق بها».

[النص كاملاً في: بيوت وراء الأشجار، ص٥١].

يمكن إدراك أكثر من وجهة نظر توجّه هذا المقطع السردي، وكأن دور الراوي المهيمن على سرده أخذ يتبدد مع هذه البنية التي تفكّك وحدة الصوت السردي المنفرد، وتعمل على ذهن القارئ وكيفية إدارة مخيلته، أو حين تسعى البنية ذاتها إلى إعادة تنظيم المعلومات السردية التي تراكمت في ذاكرته:

ـ «هي وقد استنفدت (...) يجلسان معاً».	⟵	وجهة نظر: راوٍ [ملاحظ خارجي].
ـ «هي لا تدري ماذا (...) ذكرياتها».	⟵	وجهة نظر: سعدية.
ـ «هو على الشلتة يدخّن (...) أضحكها».	⟵	وجهة نظر: راوٍ + مسعد.
ـ «تنظر إليه صامتة. هامدة. يختلس النظر (...) ينتظر (...) فيرمي (...) ويلحق بها».	⟵	وجهة نظر: سعدية + مسعد + راوٍ.

ليس من الغريب، إذن، أن تخلق مثل هذه البنية سرداً يستعين بتقنيات «تيار الوعي»، فتكثر المونولوجات المسرّدة، ويختلط السرد الاسترجاعي بسرد اللحظة المعيشة، أو يتفاعل المكان والزمان،

في بنية كرونوتوبية تضع فضاء الرواية في فضاء ذاكرةٍ شخصية ـ مسعد أو سعدية ـ أو تختزل عمر الإنسان كله في زمنٍ مجازي هو زمن المتخيل الروائي [ثلاثة أيام مثلاً قبل موت مسعد].

وعلى الرغم من أن صيغة الخطاب غير المباشر الحر تومئ إلى توازي الأصوات السردية التي تتحمل بها الجمل (الراوي ومسعد وسعدية في رواية «بيوت وراء الأشجار»، أو الراوي وجمعة وامرأته في رواية «صخب البحيرة»،..)، فإن بعض هذه الصيغ يمكن أن تمنح صوت الراوي قدراً من التميز فتعطيه حق التكلم بالإنابة عن باقي الأصوات. وبذلك يعلو صوت الراوي ووجهة نظره على حساب صوت الشخصية ووجهة نظرها[٢٠]. من هنا، كثيراً ما تتصل دراسة الخطاب غير المباشر الحر بالمبدأ الحواري Dialogic Principle الذي أشار إليه باختين، وعلاقته بتعدد الأصوات، حيث يبدو الخطاب الروائي كما لو كان سطحاً مصقولاً يعكس أصواتاً شتى لعالمٍ متباين المراكز واللغات والخطابات[٢١]. من ثم، فإن جمل الأسلوب غير المباشر الحر حين تحمل وجهتي نظر في آن واحد يجب أن تُفهم [وتُؤوّل] ـ في ضوء هذا المنظور الثنائي ـ من حيث هي «شكل خاص للتعبير عن توسط الراوي»[٢٢]، كما يقول شتانزل.

تتيح هذه الطبيعة المزجية ـ إن جاز الوصف ـ للخطاب غير المباشر الحر أن يتداخل وتلك التعليقات التي يتلفظ بها المؤلف الضمني، أو يختفي وراءها. فراوي (التاجر والنقاش) مثلاً كان يلوم ـ في شهر الصوم ـ «هؤلاء الذين اندفعوا إلي الطعام وراء أذان هذا العجوز الكافر»(ص٧٩)، في «ملفوظ» Utterance يمزج بعض أصوات أهل البلدة بصوتي المؤذن والراوي. وأظنه المتكلم نفسه الذي كان يتحسّر على مولد الشيخ «سرور»؛ إذ كان أهل البلدة يقضون ثلاث ليالٍ ساهرين أمام الجبل؛ فـ «الخير كان كثيراً. ولن يروا أياماً كالتي مضت. وحتى لو أقيمت مثل هذه الأفراح مرة أخرى.. فلن يأتوا أبداً بمثل فرق العوالم التي كانت تأتي»(ص٩٣). أو هو ذلك الراوي ـ المؤلف نفسه الذي يتطابق موقعه ووعي جمعة الآبق، لمّا «يلعن الزمن الذي جعل صناعة المواعين في متناول كل واحد (...) [فـ] الخواجات أولاد حرام (...) حين يصنعون شيئاً يصنعونه تمام التمام» [صخب البحيرة، ص٦٢، ٦٣].

وكلها خطابات ـ أو أساليب ـ ذات نبرة إيديولوجية بارزة تحيل إلى مؤلف ضمني ـ ربما يقضم أظافره، أو يتميّز من الغيظ، كما يقول واين بوث ـ يكمن وراء جمل السرد وكلماته، أو هي خطابات قد «تدفع القارئ [وتدفعنا دائماً] إلى بناء صورة ذات وضع خاص للمؤلف الضمني تجاه الشخصيات»[٢٣].

ثانياً : تداخل الزمان والمكان:

حين نتأمل علاقة الزمان بالمكان في الفضاء الروائي لروايات البساطي، تجدر الإشارة إلى مفهوم ميخائيل باختين عن الكرونوتوب Chronotope. وكان يفهمه بوصفه «صنفاً أدبياً يتشكل من شكل ومحتوى»[٢٤]، ويتضمن طقماً من المظاهر المحددة الخاصة بالزمان والمكان في النوع الأدبي[٢٥].

باختصار، فالكرنوتوب ـ أو «الزمكانية» كما يسميها البعض[٢٦] ـ هو التفاعل الأساس للعلاقات المكانية ـ الزمانية التي تتخلل نسيج كل عمل روائي، وهو فضاء زماني مكاني ينظم علاقة الحاضر

بالماضي وعلاقة الشخصيات بهما(٢٧). ومن ثم، يمكن إحالة الزمكان داخل فضاء الرواية المتخيل إلى نظيره المرجعي، أو ما وراء المتخيل، حيث التاريخ والمجتمع يتم تمثّلهما بطريقة مجازية تومئ إلى حضورهما الضمني بين فقرات النص ومشاهده.

أول ما نلاحظه حين نتأمل روايات البساطي، هو بدايات السرود، التي يمكن أن تُعدّ مادة جيدة لتداخل الزمان والمكان في فضاء الرواية لديه. ومن بينها هذه الإفتتاحية التي يقول فيها الراوي:

«الصيف يأتي مبكراً. وهنا في البلدة لا يعرفون سوى الصيف، فأيام المطر قليلة، والسحب صغيرة ناصعة البياض (...). ويأتي الربيع والخريف ويذهبان.. لا يحسّ بهما أحد.(...).
وفي منتصف النهار تبدو صخور الجبال وقد التهبت حوافها بحمرة خفيفة. وتخلو الحواري والساحة. وتستلقي الكلاب لاهثة في مناطق الظل النحيلة بجوار الجدران والمصاطب. ويخرج الرجال بعد أن جفت رطوبة الحوش باحثين عن الظل والنسمات الرطبة».

[الأيام الصعبة، ص ص ٢٤٩ : ٢٥٠].

فهذا المقطع يفسّر تلك الهيمنة النسبية لزمن الصيف التي نحسّها في روايات البساطي، وبخاصة (التاجر والنقاش)، و(المقهى الزجاجي). وهنا، نجد اللحظة الزمنية (الصيف) تختلط بفضاء مكاني مفتوح، حيث السحب صغيرة وسط سماء شديدة الزرقة، والرمال تكسوها ألوان الشمس الصفراء الشاحبة، والجبال ممتدة.

وعند هذه اللحظة الزمكانية، حين ترتفع حرارة الشمس وتخلو الحواري من المارة وتلهث الكلاب، يخرج الأهالي باحثين عن الظل والنسمات: ثمة إحساس بزمكان ريفي أو زراعي يغلّف المفتتح، ويومئ إلى فضاء الرواية المتوقع. ومن الغريب أن أوائل فقرات هذا المشهد نفسه تُفتتح بأشباه جُمل تحيل إلى لحظات تمزج الزمان بالمكان أيضاً: «في منتصف النهار» (ص٢٤٩)، «في المصلى» (ص٢٥٠)، «في العصر» (ص ٢٥٠)، «في الليل» (ص٢٥٤). وكأن زمن المشهد يستغرق يوماً واحداً من أيام الرواية، مع بداية موسم القطن، حيث أهل البلدة يستعدون لرحلة التجارة؛ الأمر الذي يخلق زمناً للرواية (أو للقصة) كلها لا يتعدى نصف العام، وهو تقريباً الزمن الذي تستغرقه زراعة القطن وجمعه، ثم بيعه. وبذلك، يستدعي زمن الصيف زمناً آخر هو زمن البيات الشتوي، أو صمت الراوي الذي لا تعرف بلدته سوى الصيف والقطن؛ إذ يتهيأ الجميع لممارسة لعبة الرغبات المثلثة.

بصفة عامة، يمكن أن نلمح ثلاثة حقول زمكانية أساسية في روايات البساطي: الجبل، والمقهى، والبحيرة، فضلاً عن بعض الحقول الثانوية بالطبع.

(أ) الجبل، زمكان الأسطورة:

فالجبل، في رواية (التاجر والنقاش) بما يحيل إليه من مدلولات تصل المقدس بالدنيوي أو الأرض بالسماء، يمثل ملتقى فضاء الرواية بزمانها، منذ الصفحة الأولى منها، حيث يصفه الراوي وكأنه

مركز العالم، في الوقت نفسه الذي يمثّل محيطاً زمكانياً لممارسات بشرية تستوعب الأسطوري والواقعي، وتصل الآن بالماضي، حدّ أن تُضفي على الجبل قيم إنسانية، أو تتم «أنسنته»: فالزناتي ـ الذي «كان يرى بعينيه الحولاوين ما لا نراه» ـ يخشى غضبه ويغسل جسد الصخرتين فوقه بالماء (ص٨٥). بالإضافة إلى ذلك، فإن الجبل يتردد صداه في عناوين الأقسام والفصول الداخلية، حدّ أنه قد يزاحم البشر حياتهم، فلا يتحدثون إلا عنه أو عمّا فوقه أو وراءه من صحراء شاسعة.

وعلى قمة هذا الجبل نفسه يرصد الراوي بعض المظاهر الحياتية، حين تنمو بعض الحشائش أو الأشجار الصغيرة (ص٧٨)، أو يستدعي ـ الراوي أيضاً ـ ماضياً أسطورياً، فيتحدث الأهالي عن مولد الشيخ سرور بلياليه الثلاث (ص٩٣)، أو يشير إلى زمن متغير، حين مهّدوا مدقاً فوقه (ص١٠٤). وفي الوقت الذي تتخلق فوق قمته بعض مظاهر الحياة ـ النباتية مثلاً ـ يموت الزناتي فوقه بعد ست ليالٍ متتابعات من التيه. ومن قبل تاه فوقه ـ أو وراءه ـ التاجر ببغلته، وسوف يلحق بهما النقاش أيضاً.

ليس الجبل ـ هنا ـ محض مكان يتصل بالبشر وبعلاقاتهم، بل بؤرة للعالم تصل الزمان بالمكان، والحاضر بالماضي، والجغرافي بالتاريخي، كما تصل المقدس بالمدنّس. وعلى قمته تتبدّى بعض المظاهر الكونية كحركات الشمس والقمر، والأمطار والرعد والبرق، وتلتقي أيضاً عناصر الحياة الأساسية الأربعة، كما في الميثولوجيا الإغريقية: الماء، والهواء، والتراب، والنار[٢٨].

هذا الجبل، باختصار، تنعكس على قمته ذات الصخرتين البرّاقتين كثير من القيم الأسطورية، الجمعية، المغرقة في القدم، والتي تضفيها الجماعة عليه، وتصله بزمنها، وبتحولاته المختلفة، منذ أن أدركه الراوي أو تخيّله حين كانوا يحكون عنه وعن البدو الذين كانوا يصعدونه ويشعلون النار فوقه (ص٨)، حتى لحظة التحول عنه وعن قيمه ـ وغوايته ـ حين أصبح الصغار من الأطفال يلهون فوقه بعد أن خبا وهج ناره. وبذلك، يصبح لهو هؤلاء الأطفال لهواً دالاً على تفتت زمن الأسطورة أو شيخوخته.

(ب) المقهى، الزمكان المستعاد:

لن نجد في رواية (المقهى الزجاجي) هيمنة لقيم الأسطورة، كما سبق في رواية (التاجر والنقاش)، بل ثمة إحياء لعالم ماضوي تستعيده الشخصيات وتدور في فلكه. كما يمثل هذا المقهى فضاءً زمكانياً للرواية، منه تطل الشخصيات على عالم خارجي، في الوقت الذي يستعيد البعض قيم عالم عابرٍ قديم [ابراهيم حسين ـ صاحب المقهى]. وكأن هذا المقهى نفسه حلقة بين ماضٍ مستبعد لدى مرتاديه من الأتراك المنفيين وحاضرٍ تملؤه التناقضات والأحلام.

من هنا، يبدو وصف المقهى الزجاجي في مفتتح الرواية وصفاً جغرافياً تاريخياً من ناحية، كما يمثل هذا المقهى موقعاً عابراً على هامش حياةٍ تضج في داخله بمجموعة من الأتراك المبعدين الذين لا يزال غبار الوطن عليهم، من ناحية ثانية[٢٩]. ولذا، لا يزال عجوز القطار ـ ومن بعده حفيده ـ يواصل مهمته البريدية بين تركيا ومصر، في الوقت نفسه الذي يسهم دون أن يدري في قطع الأواصر بين العالمين، حين يتكتم بعض الأخبار أو يمزّق إحدى الرسائل.

لكنّ سرد الراوي ـ ووصفه ـ هذا الزمن المستعاد الذي لا يزال مجسّداً في صورةٍ كبيرةٍ يعلقها

البعض منهم على حائط وراءه، ينتقل من وصف مظاهر فتوّة ظاهرية لهذا الزمن إلى إدراك مدى ضعفه وهشاشته. فإبراهيم حسين صاحب المقهى وميرزا بك صاحب التفتيش الزراعي يجسّدان تلك الثنائية التي يتأرجح بين قطبيها زمكان المقهى. فأولهما ينتقل به السرد من وهنٍ بادٍ إلى قوة تتجسد في تفاعله مع أهل البلدة المصريين وانخراطه في حياتهم، دون أن يشعروا بغرابته عنهم، في الوقت ذاته الذي يتحول ميرزا بك، صاحب التفتيش الزراعي، بكلبه وحصانه وسوطه الطويل من فتوة وغطرسة زائفة دفعت به إلى تصيّد الفلاحين ليلاً، وسط الحقول، إلى صورته الإنهزامية بعد أن مثّل به البعض منهم، فوجده أهل البلدة مربوطاً إلى جذع شجرة، ومحشواً فمه بشواشي الذرة.

هذه الرحلة من بداية الرواية إلى نهايتها، مروراً بتداخلات زمنية كثيرة تخلط الماضي بالحاضر وتمزج السرد بالذاكرة، وحين ظلّت الشرائط السوداء العريضة معلّقة على واجهة المقهى «حتى بهت لونها ومزّقتها الريح» (ص ٢٤٨)، في نهاية الرواية ـ علاماتٌ نصيّة تومئ كلها إلى انقضاء زمن عابر لمجموعة من الأتراك الوافدين الذين حملوا معهم حلم إمبراطوريتهم وآمال زمن تولّى. وكأننا لا نستقبل هذه الدورة بين الواقعي والحلمي إلا عبر نسيج يمزج «الشعري» بالواقعي، والسردي بالوصفي، من خلال عالم يمثل مرتكزه أهلُ البلدة الذين أدركوا أنهم بصدد عالم عارض، أو عابر عبور هذا المقهى الزجاجي نفسه، عليهم احتواؤه أو لفظه دون حاجة إلى خنوع.

(جـ) البحيرة، زمكان التحول:

أما البحيرة فهي الحقل الزمكاني الثالث الذي ينسرب في روايات كثيرة، وكذلك في بعض كتابات البساطي القصصية. لكن البحيرة في هذه الرواية ـ «صخب البحيرة» ـ تمثل مرتكزاً لعالم يبدو سرمدياً، يقاوم كل محاولة للتغيير، ويأبى إلا أن يكون كما هو. والبحيرة هنا ليست موضعاً جغرافياً فحسب، بل هي سطح تتبدى عليه علامات الزمن، وينمو بجواره زمن الشخصيات، وتترى المواقف والأحداث. وتبدو الرحلة من بداية الرواية إلى نهايتها أشبه بمرور زمن طويل مبهم ومغرق في القدم يصل لحظة خلق البحيرة والتشكل الأوّلي قبل الصياد العجوز (ص٩) بلحظات التحول الجغرافي والتاريخي التي تتوزع على مدار الرواية كلها (ص ص ٤٩، ٥٠، ١٠١، ١٣٩، ١٤٠) وبخاصة بدايات المشاهد والفصول.

وعلى ضفاف البحيرة، أو بين جزرها الكثيرة، تعيش جماعات من البشر معزولة ـ أو «مغمورة» بتعبير فرانك أوكونور ـ وذات أصوات منفردة[٣٠]، تعزف على وتر الإنسان البدائي، الباحث عن الحياة أو طالب المعرفة. فالصياد العجوز، جوّاب البحيرة، بعد أن أعيته الرحلة وخطّ الزمان وجهه (ص١٠، ١٢)، يرتكن إلى امرأة مقاول الأنفار، أو بائعة السمك، ليصل ما بين زمنيهما في كوخ ناءٍ منفردٍ يمثل زمناً عابراً أو استثنائياً.

وجمعة بصندوقه، ابن البحيرة ـ الأم، يرحل طلباً للمعرفة أو اكتشافاً لعوالم أُخر، سوف يغيب فيها سبع سنوات يُسقطها الراوي، يعود بعدها محمّلاً بقيم الزمن العابر، ومصطدماً بتغيرات زمكانية لحقت امرأته والضاحية (ص٨٤). والأمر نفسه يدركه عفيفي البقّال وكراوية صاحب المقهى ورفيقهما في

رحلتهم إلى أهل البحيرة والجزر؛ إذ يجدون مدقاً نحيلاً قد تآكلت درجاته وأطلال بيوت رحل عنها أهلها (ص ص ١١٤ ، ١١٥). ولذا، بعد أن بلغا ـ عفيفي وكراوية ـ ذلك المبلغ، يتخيل أهل البلدة موتهما كمن سبقوهم للمتاهة، حين كانوا يدورون بالساقية ليلاً، ويغطسون بالطمبوشة في البئر دون عودة (ص١٢٩). عندئذٍ، يبدو زمن الرواية هو زمن الساقية الدائري الذي لا يترك أحداً في عالم المتاهة، مهما تعددت أشكالها: جبل، مقهى، بحيرة. وهكذا، يبدو زمن البحيرة زمناً غير محدد بتاريخ بعينه، فقد يتصل بزمن صوفي سيال من ناحية، أو زمن أزلي يتأبّى على كل تغيّر، من ناحية ثانية، في الوقت ذاته الذي تتكاثر على ضفاف هذه البحيرة ـ الزمكان علامات «التحديث».

لكنّ ثمة اختلافاً ندركه حين نصل البحيرة ـ المكان بزمن الشخصيات والعوالم التي ترتبط بها. فما بين بدء الرواية ومنتهاها مساحة من الزمن الممتد ترسم بدقة خارطة جغرافية وتاريخية في آن واحد لحياة مجموعة من البشر المغمورين الذين يخلطون ماضيهم الأثير بحياتهم المعيشة (امرأة مقاول الأنفار)، أو يتعلقون بصندوق سحري (جمعة وصندوقه)، أو يستدعون من ذاكرتهم الطفولية تأملات أشبه بالهذيان (عفيفي وكراوية).

وبذلك، تنتقل البحيرة ـ الزمكان بهؤلاء الأشخاص من عالم بدائي ارتبط ـ في بداية الرواية ـ بكوخ صياد عجوز منفرد، إلى ما بعد زمن عفيفي وكراوية حيث البيوت تكاثرت والسدود أقيمت على فوهة المضيق، والأعمدة الخرسانية تنمو وتكبر في مواجهة الراوي الجالس بين أفراد جماعته معزولين عن كل علامات التغير الحضاري أو «التحديث».

ثالثاً: السرد والعرض:

إن دراسة المسافة بين الراوي والمروي (الخطاب)، وعلاقتها بصيغة (أو شكل) mode السرد، تضعنا بإزاء مصطلحين: سرد Diegesis ومحاكاة Mimesis. وكأننا نستعيد تفرقة أفلاطون في (الجمهورية) بين كلام الشاعر باسمه الخاص، وإيهامه إيانا أن من يتكلم هو شخص آخر تماماً، أو نتذكر ما أشار إليه أرسطو في كتابه (في الشعر)[٣١] ـ رغم اهتمامه بالدراما Drama وليس السرد Narrative ـ إذ لا يصل المحاكاة بتمثيل الكلام، بل يضمّنها فكرة «محاكاة حدث ما»[٣٢]، فيبدو مفهوم المحاكاة وكأنه ينطبق على الأحداث أيضاً، وليس الكلام فحسب: أي أن كلاً من السرد والمحاكاة يندرج تحت مفهوم «المحاكاة» بمعناها الأرسطي.

من هنا، يحيلنا هذان المصطلحان إلى مصطلحاتٍ أخرى من قبيل: السرد Telling والعرض Showing، أو الملخص Summary والمشهد Scene، وهي مصطلحات متواترة في النقد الأنجلو ـ أمريكي مع نهايات القرن الماضي وبدايات هذا القرن؛ إذ «العرض هو تقديم مباشر لأحداثٍ ومحادثاتٍ يبدو الراوي فيها مختفياً (كما في الدراما) وتاركاً القارئ يرسم استنتاجاته الخاصة مما «يراه» و«يسمعه»، في حين أن السرد من ناحية أخرى هو توسط يقدّمه الراوي الذي يتحدث [بصوته] عن بعض الأحداث والمحادثات ويلخصها، بدلاً من عرضها درامياً وبطريقة مباشرة»[٣٣].

على أية حال، ليست هناك أية ميزة لأي من الطريقتين، كما تقول شلوميت[٣٤] مثلاً، فلكل منهما

ـ مثل باقي التقنيات ـ مزاياها وسلبياتها التي تعتمد على وظيفتها في العمل الأدبي ككل.

١ ـ من هنا، ترتبط دراسة السرد والعرض بدراسة المقاطع السردية والمقاطع الوصفية، وإن كانا ـ في الحقيقة ـ متداخلين في روايات البساطي، بشكل أو بآخر.

فالوصف، في روايات البساطي، لا يُقدّم من حيث هو مقاطع منفصلة عن السرد من ناحية، ولا عن باقي الرواية من ناحية ثانية، فتبدو وظيفة الوصف وكأنها تتجاوز مهمتها التقليدية التي وصفها آلان روب جرييه[٣٥] بأنها تجعل القارئ يرى الأشياء، أو تحدد الخطوط العريضة لديكور الرواية، إلى أن تصبح وظيفة بنيوية تتصل ببناء النص ككل. فليس الوصف ـ عند البساطي ـ متعلقاً بوصف الشخصيات وسلوكها، أو الأماكن، أو الملابس، أو الأشياء فحسب، بل يخلق فضاءً خاصاً بالرواية، هو فضاء كرونوتوبي متخيل بالأساس مهما أحال الى فضاءات واقعية. وبذلك، قد يتصل الوصف «بالفانتاستيك» أو «الاستيهامي»، حيث تردد القارئ ـ وترددنا، من ثمّ ـ إزاء ما يستقبله من حوادث ذات صبغة ماورائية، أو فوق طبيعية، كما يقول تودوروف[٣٦].

ولنقرأ سريعاً تلك المقاطع الوصفية التي ارتبطت بالجبل، في رواية (التاجر والنقاش). وهي مقاطع كثيرة تتخلل معظم فصول الرواية تقريباً [انظر: ص ص ٨، ١٤، ٧٥، ٧٨، ٩١، ١٠٤، ١٠٨، ١١٧، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧].

فمع القسم الأول من الرواية، تتخلق حكاية الجبل بما يضفيه عليه الراوي من أوصاف غريبة؛ إذ «كان هناك قوس من الصخور السوداء بدا واضحاً منها صخرة ضخمة جثمت في شموخ بين الصخور الأخرى التي كانت تبدو في الطرفين باهتة بلا معالم» (ص٨). ثم تتصاعد الأوصاف الغريبة؛ إذ «كان بريقاً [فوق الجبل] حاداً. وكان يتحرك دائماً.. وكأن يداً تنقله من مكان لآخر» (ص٩). من هنا، تقريباً، تبدأ حكاية الجبل، حيث الأهالي يعودون كل يوم بخبرٍ جديد، ويتجمعون أمام المقهى الصغير؛ الأمر الذي دفع التاجر نفسه إلى الصعود ليلاً (ص١٤)، وكان سبباً في مرضه يومين متتاليين. لكنه سيزاول المهمة نفسها، حتى يختفي فوق الجبل مع نهاية القسم الأول من الرواية (ص٧٥).

إن إضفاء الراوي مثل هذه الصفات المفارقة يحيل الجبل إلى كونه موضعاً غريباً يخلق صورة فانتاستيكية لعالمٍ يتصل بالرعب والفزع من ناحية، أو يرتبط بالتيه وهيمنة الأسطورة على الجماعة من أهل البلدة، من ناحية ثانية.

ومن ثم، فمع القسم الثاني من الرواية ذاتها سوف تتردد حكاية الجبل، ويظهر الزناتي صانع أقفاص الجريد، ذو العينين الحولاوين والخارقتين في آن. وقبل ظهور الزناتي يسرد الراوي قصة الصخرتين اللتين كانتا يوماً صخرة واحدة (ص ٧٨)، حتى لحظة اختفاء الزناتي ـ هو الآخر ـ بين الصخرتين (ص٩١) وموته بالقرب منهما (ص١٠٤). وبذلك، يمارس النقاش مهمة الصعود نفسها ليستلقي بين الصخرتين ذاتيهما ويظل يحلم حتى يأتيه شبح التاجر، فتتخلق حكايات جديدة (ص١٠٨). وفي النهاية يصعد النقاش ولا يهبط (ص١٦٤)، حتى «يخبو وهج النار»، أو يفتر بريق «الأسطوري» الذي لا يبقى منه سوى بعض حكايات يردّدها العجائز الذين أوشكوا على الموت وحكاياتهم.

تعتمد بنية هذه الرواية أوصافاً فانتاستيكية تمثل هيمنة الأسطوري الجمعي على وعي الجماعة من

أهل البلدة في زمن مرجعي قديم جداً. لكنها هيمنة تتضاءل مع تتابع مشاهد الرواية وفصولها، وكأننا نقرأ مفهوم بارت عن الأسطورة بأنها «نمط من الكلام»[٣٧]. فمنذ أن تجمع أهل البلدة حول الجبل وراحوا يعودون كل يومٍ بخبر جديد عن أشباحه وعن الصخرتين (ص٩)، أخذت ملامح الأسطورة في التشكل، إلى أن انتهكها الصغار من الأولاد اللاهين فوق الجبل، ذلك الذي يمثل مرتكزاً مكانياً - وزمانياً أيضاً - لهذه الرواية.

فاصطباغ المكان [الجبل] بإحدى لحظات الزمن كالغروب أو الشروق مثلاً، أو اعتباره علامة كونية تنعكس عليها لحظة زمنية بعينها (كلحظة الغروب في نهار شهر الصوم مثلاً، ص٧٩)، أو أن تنعكس عليه بعض الظواهر الكونية كالمطر أو الرعد أو البرق - كل ذلك يكسبه جماليات خاصة[٣٨]، ويجعل منه موقعاً تتبدّى عليه آثار الزمن وتحولاته: من زمن التاجر إلى الزناتي، ثم النقاش وصبيّه. وربما يدرك القارئ مثل هذه التحولات حين يلاحظ ما يطرأ على الجبل من تمهيد مدق للصعود والهبوط، أو زراعة كافورة فوقه، أو نمو بعض الحشائش حول الصخرتين،..إلخ.

تكمن أهمية الفانتاستيك، إذن، كما يقول تودوروف[٣٩] في أنه يكشف عن المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي، أو هو إخراج للأسطورة بعلامة الرعب؛ الأمر الذي يجعل القارئ يتردّد كثيراً في استقبال هذا العالم ذي القوانين والمواضعات فوق الطبيعية، ويدفعه إلى طريقة بعينها في القراءة.

هكذا، لن نجد زمناً متصلاً للحكاية في رواية (التاجر والنقاش)، بل زمن خطاب متقطع يعتمد وحدة الفصل أو المشهد، أو عدداً قليلاً من الفصول أو المشاهد التي يبدو لكل منها وحدته الزمنية الخاصة، والتي يؤدي ترتيبها بطريقة ما إلى أن تتخلق صورة سردية - وصفية، حول الجبل، تومئ إلى قدرة المتخيل على استقطاب واقع أهل البلدة وإعادة صياغته في «نمط من الكلام»[٤٠] والحكايات.

٢ - ليس هناك وصف محايد أو بريء تماماً، بل ثمة مقاطع وصفية كثيرة - في روايات البساطي - تتضمن تقييماً لموقف أو حدثٍ ما، أو تقدم وجهة نظر تنبثق من رؤية إيديولوجية للعالم؛ الأمر الذي يصل الوصف أحياناً بالأيديولوجيا.

حين نقرأ ذلك الوصف الذي وُصِف به الحلاق البورسعيدي، زوج سعدية الأول في رواية (بيوت وراء الأشجار)، ندرك أن الراوي - المؤلف يستخدم أداءً مختلفاً ليصف شخصيات مختلفة، فقد «يستخدم في الوصف وجهة نظره هو أو وجهة نظر شخصية أخرى، أو وجهة نظر شخصية ثالثة لا هي بالمؤلف ولا هي بالمشارك المباشر في الحدث»[٤١]. يقول الراوي:

> «يقيم [الحلاق] مع أمه وإخوته في البيت المقابل لهم، كانت تراه كثيراً ولا تلتفت إليه. نحيف. خفيف الحركة. عيناه شديدتا السواد. يمشط شعره الأسود اللامع للوراء. قال لها إنه منذ سنوات وهو يتمنى التقدم لها (...).
>
> وقال إن كثيرين يعرفهم أخافهم جمالها، يقولون إن حظه سيء الذي يتزوجك فمثلك يسبب قلقاً دائماً للرجل، ويتساءلون عن الرجل الذي يمكن أن يملأ عينك. يحدثها وكأنها غير المقصودة بالكلام. شديد

الوداعة. نبرة صوته واحدة بلا انفعال. لم تره أبداً منفعلاً. كأن ما يقوله لا أهمية له (...).

يداه صغيرتان نظيفتان يمسحهما من حين لآخر بمنديل (...).

يمسك يدها. تنظر إليه. يقول لها إنه لا يريدها أن تخرج وحدها بعد ذلك، وألا تلبس الجونلة القصيرة الضيقة خاصة السوداء. هي لم تتحمس له أبداً. قالت لامرأة أخيها إنه بلا طعم أو لون. وضحكت امرأة أخيها قائلة إن كل الرجال في هذا الزمن بلا طعم أو لون».

[بيوت وراء الأشجار، ص٦٦].

يمكن تجزيء هذا المقطع الذي يختلط فيه الوصف بخطاب الراوي غير المباشر أحياناً وغير المباشر الحر في أحيان أخرى، بطريقة تومئ إلى امتلائه بعدد من وجهات النظر الكثيرة التي ينبثق منها الوصف:

ـ «كانت تراه كثيراً (...) للوراء».	←	وجهة نظر: راوٍ ـ ملاحظ خارجي.	«مؤلّف ضمني»
ـ «وقال إن كثيرين (...) يملأ عينك».	←	وجهة نظر: الحلاق.	
ـ «يحدثها وكأنها (...) لا أهمية له».	←	وجهة نظر: راوٍ + سعدية	
ـ «يداه صغيرتان (...) بمنديل».	←	وجهة نظر: راوٍ ـ ملاحظ خارجي.	
ـ «يمسك يدها (...) خاصة السوداء».	←	وجهة نظر : الحلاق.	
ـ «هي لم تتحمّس له (...) أو لون».	←	وجهة نظر: سعدية.	

وبذلك، يكمن المؤلف الضمني خلف وجهات النظر المتعارضة هاته، أو خلف شخصية سعدية بخاصة؛ إذ لم يعجبها هذا الحلاق: فهو شخص يهتم بمظهره فحسب (بشعره الأسود اللامع، وبيديه النظيفتين دائماً)، متردّد، فاتر لا حيوية فيه أو دفء، لا ينفعل أبداً، شاكّ فيمن حوله. هكذا، يتدفق الخطاب غير المباشر الحر هنا ـ حين يتقاطع الوصف والسرد ـ برؤية الراوي الإيديولوجية للعالم وللشخصيات؛ إذ هو ـ ونحن من هذا «الموقع» نفسه ـ نعيش في زمنٍ «لا طعم للرجال فيه أو لون».

٣ ـ عندما يكون التداخل شديداً بين الوصفي والسردي، حيث لا زمن بعينه تحيل إليه الجمل والأحداث، أو حين يتوازى تقريباً زمنا القصة والخطاب [الوقفة مثلاً]، تكون «الصورة السردية» في روايات البساطي. أقصد تلك المقاطع التي تعمل على مخيلة القارئ باستخدام عبارات مجازية تمتلئ بالتشبيهات التي تحيل إلى البيئة الزراعية، أو الساحلية، والاستعارات التي قد تتصل بصورة القهر، أو الحنين إلى الماضوي[٤٢]، وأحياناً الكنايات. وكأننا لا نستطيع ـ عند قراءة مثل هذه الصور في روايات البساطي ـ التخلّي عن الغريزة التي تدفع الإنسان إلى تشكيل المجازات؛ لأننا لو تغاضينا عنها ـ كما يقول نيتشه[٤٣]، فسوف نتغاضى عن الإنسان نفسه.

وتمثل رواية (صخب البحيرة) نموذجاً متميزاً لصورٍ سردية تمزج الوصف بالسرد في بنية تسمو فوق

الواقعي أو المرجعي، وتخلق للمتخيل فضاءً كرونوتوبياً - وربما أسطورياً أيضاً - ذا بناء خاص يعمل على حاستي البصر والسمع، وأحياناً نشعر بتأجج حواس اللمس أو الشم أو الذوق.

منذ اللوحة الأولى في الرواية ندرك تداخل المرئي والمسموع في صورة تفصيلية للبحيرة، يصوغها الراوي بحسّ يلتقط كل ومضة ضوء شاحب في الأفق أو نبرة صوت هسيس:

[أ]

«تتهادى مياه البحيرة لدى اقترابها من البحر. شاطئها البعيد الذي يغيب في الأفق ينبثق مسربلاً بالضباب، ثم يبين بلونه الرمادي الباهت كاشفاً عن تعرجاته ونتوءاته وينثني في انحناءة حادة داكناً بلون الطين.

[ب]

تزداد كثافة الغاب والعشب باقتراب شاطئيها. يمضيان متعرجين، يشكلان مجرى قليل الاتساع يسيل الطين لزجاً على ضفّتيه (...).

[جـ]

تتلاحق أمواج البحيرة في فتور، صغيرة متناسقة مثل خطوط أرض محروثة، يجذبها هدير البحر عند المضيق، تنساب إليه وقد ضاقت بها الضفتان (...).

[د]

تكتسح أمواج البحر المضيق، يتردد صخبها عميقاً في المجرى، تستكين لها مياه البحيرة المرتعشة، يسفر التلاحم عن بريق ورذاذ ورغوة معتمة تطفو بحذاء الشاطئ الطيني وفقاقيع صغيرة تتناثر مضطربة وأسماك بلون الفضة تقفز وقد طوت زعانفها تأخذ قوساً وكأنما لتعبر الملتقى الصاخب ثم تغوص مرة أخرى».

[صخب البحيرة، ص٩]

تتدرج هذه الفقرات الأربع في تنشيط حاستي البصر والسمع لدى القارئ، حتى يختلط المرئي بالمسموع في الفقرة الرابعة، فتكتسب الصورة عمقاً يجاوز سطح مياه البحيرة إلى إدراك ما يضطرم في قاعها من هدير وحركات عنيفة حيث الأعشاب والطحالب والأسماك. ولذا، يستخدم الراوي [عين الكاميرا] صيغة المضارع التي تحيل المشهد إلى صورة متحركة تتأرجح مع زاوية الرؤية قرباً من شاطئي البحيرة أو بعداً عنهما واقتراباً من شاطئ البحر، الأمر الذي يضعنا في إطار صورة ترسم - بدقة - ملامح تشكل البحيرة الأولى كأنها تقع خارج الزمن أو خارج الوجود[٤٤].

ومع الفصل الثاني «نوة» سوف تتحرك امرأة جمعة كعادتها لتخترق فضاء البحيرة الليلي، في الوقت الذي تتربص بها النسوة بمداخل البيوت القريبة من بيتها:

«أحست بهن حين بلغت الشاطئ والمياه تصل إلى وركيها. انتظرت

حتى اقترين منها ثم واصلت طريقها. تتمايل أجسادهن في المياه التي تعمقُ كلما تقدمن.

حين وصلت المياه إلى بطونهن أحسسن بالقاع يتحرك تحت أقدامهن (...).

وأمواج على مدى البصر تعلو وتهبط ورذاذها يلمع، تمتد خلفها الظلمة عميقة، يُبددها البرق فجأة فتلوح عن بعد في الضوء الخاطف، أمواج هائلة تتحفّز، وينظرن إلى البيوت وراءهن، ويرونها معتمة مطموسة المعالم».

[صخب البحيرة، ص ص ٨٧ ـ ٨٨].

وإذ تحيل اللوحة الأولى ـ هناك، في مفتتح الرواية ـ إلى فضاء البحيرة خارج زمن النوة المفزع، فإن هذه اللوحة ـ هنا ـ تحيل إلى فضاء النوة ذاتها أو فضاء صندوق جمعة ذي الرنين والنبرات الصارمة. ومن الغريب أنه في الوقت الذي تتردد في اللوحة السابقة أفعال وكلمات تعمل على إثارة حاستي البصر والسمع لدى القارئ، تسعى هذه اللوحة إلى استثارة حاسة اللمس، فضلاً عن البصر والسمع: «المياه تصل إلى وركيها»، «أحسسن بالقاع يتحرك..»، «ينتفضن وقد ابتلت..»، «دفء المياه في القاع»، «يرتعشن»، «تصطك أسنانهن»، «على مدى البصر»، «تمتد خلفها الظلمة»، ..إلخ.

إذن، يبقى أن تكون الصورتان الأخريان ـ بفصل «النوة» ذاته ـ تحيلان إلى انحسار النوة، وما تخلفه من أشياء كثيرة؛ يقول الراوي:

«انحسرت النوة أخيراً. خلّفَتْ وراءها بركاً ممتلئة وقنوات رفيعةً وفروعَ أشجار وجيف حيوانات منتفخةً وأسماكاً تقفز حين هُرِعَ إليها البط والأوز ينقُرُها. زحفت الغيوم إلى الأطراف البعيدة. وتألقت الشمس واهنة».

[صخب البحيرة، ص٩٣].

ثم يقول أيضاً:

«تأتي النوة وتذهب: تُخلف وراءها ما تُخلف (...).

يصفو الجو وتهدأ البحيرة بعد أن انحسرت عنها أمواج البحر. تتلاحق أمواجها في كسل. الشواطئ والجُزُر الصغيرة المخضرة وقد عادت للظهور تنفُضُ عنها البلل. الأرض البور تكسوها طبقة جديدة هشّة من الملح، تبدو بِكراً وكأن الأقدام لم تطأها من قبل».

[صخب البحيرة، ص ص ٩٧ ـ ٩٨]

عندئذٍ، يظهر إحساس الراوي بثقل وطأة النوة التي تصل البحيرة بمستودع لأشياء كثيرة من نياشين ورماح وسيوف ودروع وغدّارات وزجاجات وصناديق...إلخ، كانت سبباً في تيه جمعة الذي امتلأت جدران مندرته منها، والتي كانت صندوقه الرنّان أحد مخلّفاتها؛ ذلك الصندوق السحري

الذي يشبه «النداهة» حين خرج به جمعة في رحلته نحو عالمٍ مجهول يحتاج فيه الناس من يحكي لهم بعض ما عرف، أو سمع، أو فهم من رنينه.

بينما تميل اللوحة الأخيرة إلى انفصال الراوي عن عالم الحكاية[٤٥] ـ حكاية النوة وجمعة والصندوق ـ حيث الجو «يصفو»، والبحيرة «تهدأ»، والأمواج «تتلاحق في كسل»، والخضرة قد بدأت تكسو ـ ثانيةً ـ الشواطئ والجزر الصغيرة. ثمة إحساس ـ هنا ـ يخلقه الراوي، من منظور الجماعة من أهل بلدته، بعودة الحياة إلى الطبيعة بكل مفرداتها، من إنسان أو حيوان أو طير أو نبات. وكأن تكرار النوة يتصل بهيمنة طقس الموت، بما يلازمه من إحساس يجثم على نفوس الشخصيات والراوي أيضاً؛ إذ هي فعل مرتبط ـ غالباً في الحكاية ـ بإغارات البدو البدائيين على أهل البلدة ليلاً [عفيفي وكراوية مثلاً] من ناحية، وبتوقف الحياة أو انتزاع ألفتها من ناحية ثانية.

ومع كل مشهدٍ يصف النوة، نقف ـ بوصفنا قرّاء ـ لنتذكر ما قد يستدعيه هذا «الدال» من تجارب أليفة أو غيرِ أليفة عن «النوة» في مخيلتنا. ويبدو الأمر وكأننا لا نستطيع دخول عالم النوة ـ في ذلك «المتخيل» الروائي ـ من حيث هو عالم أشبه بحلم، ما لم نعلّق فعل القراءة ونسترجع ذكرياتنا عن ذلك المشهد، سواء مما أدركناه مباشرة بحواسنا أو ربما صنعته المخيّلة أو عبر محكي وصل إلينا، ربما من العجائز أيضاً.

هذه الحالة من «تعليق القراءة» هي ما يخلق فينا ذلك «التردد» ـ بمعنييه اللغوي والاصطلاحي ـ الذي ينبثق من تكرار مشهد النوة ـ أو تكرار صعود الجبل مثلاً في (التاجر والنقاش) ـ وإعادة وصف الراوي له بأكثر من طريقة. هذا التردد، أو ذاك الرنين يدعونا ـ كما يقول باشلار[٤٦] ـ إلى أن نضفي مزيداً من العمق على وجودنا في العالم وعلى الأشياء: الجبل، الصخرتان، الصندوق، النوة،.. إلخ. فتعدد الرنين ينبعث من ترددات وحدة الوجود الذي تضعنا الصور الشعرية على باب مصدره. عندئذٍ، تبدو صورة «النوة» هاته التي تتصل بإنسان البحيرة اتصالاً وثيقاً أشبه «بلوجوس» يجاوز دائرة اللغة في مخيلة الراوي المتماثل مع الجماعة، حيث يومئ كل منهما ـ اللوجوس والنوة ـ إلى علامة «الاحتواء» الكبرى: احتواء الكلمة الأولى أو الخيال أو الصورة [الميتالغة ـ اللوجوس]، أو احتواء الإنسان والمكان والزمان والأشياء في فعل كوني متواتر [النوة].

هكذا، فصورة «النوة» الشعرية المنبثقة من علامة «الاحتواء» تقطن في جنباتها كل الذوات الناطقة في هذا النص الروائي المثير: الراوي وجماعته ومن يروي لهم، جمعة وامرأته وصندوقه، عفيفي وكراوية وزوجتاهما وبناتهما، زكية الأرملة، وكذلك المروي له غير المتعيّن. أما نحن، بوصفنا قراء حقيقيين خارج دائرة المتخيل، فلا يمكننا دخول مساحة هذه الصورة «المترددة» في رواية «صخب البحيرة» ـ مع ما يشبهها من صور في باقي روايات البساطي ـ ما لم نمنح أنفسنا لها كلية، بل ودون تحفظ.

القاهرة

الطرحة الأخيـرة

محمد البساطي

كان فجراً عاصفاً تشتد فيه الريح وتصفر، وصياد عجوز يسير على شاطئ البحر، فوق ظهره مقطف الخوص وشبكة الصيد. سار طويلاً بامتداد الشاطئ الرملي وعاد. كانت الصخور أمامه أشبه بقدم ضخمة تجثم على الشاطئ وأمواج عالية تضربها فيتناثر رذاذها في غبشة الضوء. كان يحتفظ بالمكان هناك – حيث تكثر الأسماك – للطرحة الأخيرة.

نفض الشبكة خفيفاً. وكان على وشك أن يطرحها حين سمع صوتاً كالهسيس بجواره. توقفت يداه. سمع الصوت مرة أخرى. كان يناديه باسمه. التفت. رآه على بعد خطوات، نصفه في الماء والنصف الآخر مائلاً على الصخور. الوجه مستدير والشعر طويل ينسدل على الكتفين، وعينان واسعتان جاحظتان. رمقه الصياد طويلاً في صمت ثم استدار ينظر إلى البحر. كانت الأمواج الضخمة تتهادى على بعد. قال الصوت:

– ذهبت بعيداً يا عمران.»

جمع الصياد الشبكة ورماها إلى كتفه وسار مبتعداً. تبعه الصوت معاتباً:

– تتركني يا عمران؟»

اخترق كثبان الرمال الواسعة. كانت رطبة لا تحركها الريح. انطبعت قدماه فوقها في خط متعرج وضوء عكر ينفذ من السحب المعتمة، وعشش قليلة من الغاب تبدو على مرمى البصر.

كانوا حوله. أبناؤه وإخوته وأزواج أخواته. ممدداً على فرشة من البوص الجاف، ملتفّاً في عباءة من صوف الغنم، يداه المحمومتان تمسكان بكوز الحلبة الساخنة، يحدّق في وجوههم متمتماً في رعشة:

– يكلمني كأننا أصحاب».

يمسك واحد منهم الكوز الذي يهتز بين يديه ويدفع به إلى فمه. رأسه العارية صغيرة خالية من الشعر، رق جلدها وتجعد. مال قليلاً ونظر من بينهم إلى امرأته. كانت تقبع في الخارج بجوار فتحة العشة تحدق في الخلاء.

– لم أره من قبل. لم أره أبداً. ربما كان يتبعنا طول الوقت».

لم تلتفت إليه. تغمغم بكلام لم يسمعوه، وقذفت بحصاتين بعيداً. منذ وطأت قدماها المكان والهواجس تنهش صدرها. الرمال الناعمة، والشاطئ النظيف، ولا أثر لبشر. لم ترَ عيناها حيواناً واحداً. كلباً أو قطة أو فأراً. حتى الطيور تحلق بعيداً عن المكان.

أراحوا رأسه على المخدة. همس:

– لو رأيتم وجهه!! له عينا بغل.»

كان العرق غزيراً على وجهه، مسحه واحدٌ منهم بطرف شاله.

– لا تدعوه يخيفكم. »

صمت لاهثاً. ابتسم وكان يغفو:

– مثل الحكاوى التي سمعناها ونحن صغار. »

كانوا تسعة. تزاحموا في المكان الضيق بالعشة، وكانت نساؤهم في الخارج مع امرأته. لم يخرجوا للصيد في الصباح بعد أن نادت عليهم، ورأوه مكوّماً على عتبة العشة ورأسه في حجرها. كان كبيرهم، تبعوه متنقلين من شاطئ لآخر. الشواطئ كثيرة. يجدونها دائماً مزدحمة بالعشش وشباك الصيد المفرودة بين ركائز خشبية وعجائز يرقبونهم من خلفها، وقد توقفوا عن رتق ثقوبها وأطفال عراة يخرجون إليهم من بين العشش ينظرون إليهم في شراسة ويهددونهم بقذف الطوب. هم في وقفتهم المهلهلة بأعلى الشاطئ يبدون مثل كل من يبحثون عن مكان يستقرون فيه، ويترددون قليلاً ثم يواصلون السير. يحملون متاعهم على ظهور البغال الثلاثة وفوقها الصغار والنسوة وراءها، على رؤوسهن المقاطف ممتلئة بالكراكيب، وهم في المقدمة يتوسطهم عمران وشباك الصيد على أكتافهم. ويبتعدون. يوغلون في الابتعاد، ساحات طويلة من الشاطئ، صخورها كثيرة مدببة لها حدة السكين، تختفي في القاع، تمزق أقدامهم قبل أن يطرحوا الشباك. وعثروا عليه أخيراً. كان كما تخيلوه دائماً، شاطئاً واسعاً، بكراً، تتدرج رماله الناعمة، والأسماك تقفز بين أمواجه.

استيقظ عمران في الظهيرة بعد غفوة طويلة. نظر إليهم وكانوا قعوداً حوله. بدا كأنما يريد أن يقول شيئاً، ثم أغمض عينيه.

حفروا له في بطن الشاطئ. كانت بقعة جافة لا تصلها المياه، وربطوا أمتعتهم على ظهور البغال ورحلوا.

الهوامش:

(١) أنظر:

Shlomith Rimmon - Kenan’ Narrative Fiction, Contemporary poetics, New Accents, General Editor: Terence Hawkes, Methuen, London and New York, 1983, pp. 109 - 110.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير) ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩ ص ص ١٨٧ : ١٨٨.

(*) بخصوص روايات البساطي، اعتمدنا الطبعات التالية:

- مؤلفات محمد البساطي، المجلّد الأول (ويشمل: التاجر والنقاش، المقهى الزجاجي، الأيام الصعبة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

- بيوت وراء الأشجار، روايات الهلال، عدد ٥٣٢، ابريل ١٩٩٣.

ـ صخب البحيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، «أصوات أدبية»، مارس ١٩٩٧.

(٢) آن بانفيلد، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، ص١٣٣، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، سلسلة ملفات (١٩٩٢/١)، ط١، ١٩٩٢.

(٣) أنظر:

Gerard Genette; Narrative Discourse, An Essay in Method, Trans: Jane E. Lewin, foreword by Jonathan Culler, Cornell Univ. press, New York, 1980, pp. 171: 173.

٤ ـ أنظر: Gerard Genette; Op. Cit., pp. 184, 185.

(٥) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، المعرفة الأدبية – توبقال (المغرب)، ط١، ١٩٨٦. ص١٠٧. وعن مفهوم الحوار المجهري، انظر ص: ١٠٦ من المرجع نفسه.

(٦) أنظر:

B. Uspensky' A poetics of Composition, The structure of the Artistic text and typology of a compositional form, trans: Valentina Zavarian and Susan withig, Univ. of California press, 1973, pp. 42 -43.

(٧) كأمثلة على المونولوجات المسرودة، أنظر:

– التاجر والنقاش، ص١٠٩، ١١٠.

– المقهى الزجاجي، ص١٩٢ – ١٩٥.

– صخب البحيرة، ص١٦، ٢١.

(٨) أنظر صفحات: ٢٣، ٨٦، ١٠٥، ١٣٣، ١٣٤.

(٩) أنظر صفحات: ١٤، ٢٢. وانظر أيضاً من رواية (الأيام الصعبة)، ص ص٢٥٧: ٢٥٨.

(١٠) أنظر: B. Uspensky; A Poetics of Composition, p. 43.

(١١) أنظر، مثلاً: «الصخرة السوداء لا تبعد كثيراً (...) البعض يشورون»، التاجر والنقاش، ص ص٢٧، ٢٨.

(١٢) أنظر: B. Uspensky; A poetics of..., pp. 32 - 33.

(١٣) آن بانفيلد، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، ص١٤٣.

(١٤) أنظر:

W. Martin; Recent Theories of Narrative, Cornell Univ. press, Ithaca and London, 1986, p. 137.

(١٥) محمد برادة، مقدمة (الخطاب الروائي)، ميخائيل باختين، دار الفكر؛ ط١، القاهرة، ١٩٨٧، ص٢٩.

(١٦) ها نحن نلمس وظيفة أخرى للتردد Frequency في روايات البساطي.

(١٧) آن بانفيلد، الأسلوب السردي ونحو الخطاب...، ص١٤٣.

(١٨) يُدعى هذا الشكل من أنماط الخطاب بالأسلوب غير المباشر الحر Style Indirect Libre لدى الفرنسيين. أما الإنجليز فيسمونه الأسلوب أو الخطاب غير المباشر الحر. ودعاه شارل بالي Charles Bally غير مباشر لأنه اعتقد أنه مشتق من الخطاب غير المباشر، و«حر» لأنه حر من الروابط. كما اعتبره أسلوباً، وليس شكلاً نحوياً؛ إذ إنه

يستتبع مدى واسعاً من الابتعاد عن الاستخدام الطبيعي والذي يظهر في رأيه في الكتابة فحسب. أنظر:
W. Martin; Recent Theories of Narrative, p. 138.

(١٩) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ط١ . ١٩٩٠، ص ص١١٠: ١١١.

(٢٠) كأننا ننتقل من خطاب هجين تتوحّد فيه الأصوات توحيداً مباشراً للغتين داخل ملفوظ واحد، إلى خطاب «مؤسلب» - من «الأسلبة» بمعناها الباختيني - لا يحقق توحيداً مباشراً، بل ثمة لغة واحدة محيّنة وملفوظة. أنظر - مثلاً - هذا المقطع من (صخب البحيرة) وتأمل الجمل والكلمات التي شدّدنا عليها:

«يبدو لها وكأنه غير جمعة الذي تعرفه. من أين يأتي بكل هذا الكلام؟ عيناها عالقتان بوجهه الشاحب يتلوّن حين يأخذه الحماس. وهج عينيه. وعِرق بارز ينبض في رقبته، تودّ لو تلمسه حين ينتفخ ويزداد نبضه، تخشى أن ينتفض من لمستها. لا تعجبها أشياؤه. الأشياء جميلة حين تكون منها فائدة. كل ما يجمعه لا نفع فيه، وحتى لو عرضه في السوق فلن يشتريه أحد» (ص٦٧).

(٢١) أنظر: Shlomith Rimmon-Kenan; Narrative Fiction, pp. 115 - 116.

(٢٢) أنظر:

F. K. Stanzel; A Theory of Narrative, Tran: Charlotte Goedsche, Cambridge Univ. press, 1984, p. 191.

(٢٣) أنظر: Shlomith Rimmon-Kenan; Narrative Fiction, p. 114.

(٢٤) تزفيتان تودوروف، باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، آفاق الترجمة، عدد ١٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة، ١٩٩٦، ص٩١.

(٢٥) تزفيتان تودوروف، نفسه، ص٢٥٤.

(٢٦) أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ص٣٩: ١١٠.

(٢٧) أمينة رشيد، نفسه، ص١٣.

(٢٨) شاكر عبد الحميد، المتاهة والمصير الغامض: قراءة في عالم محمد البساطي، الثقافة الجديدة، عدد ٨٥، أكتوبر ١٩٩٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص٤٠.

(٢٩) يمثل الأتراك، في رواية (المقهى الزجاجي) - من حيث هم علامة دالّة على زمن الرواية التاريخي - عالماً استثنائياً يناوشه الإنجليز باستمرار (ص٢٠٩)، ويتصل بتركيا، موطن الخلافة آنذاك (ص١٩١): ربما هو زمن الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥).

(٣٠) فرانك أوكونور، الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

(٣١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وترجمة: شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص٣٤.

(٣٢) أنظر:

Shlomith Rimmon-Kenan; Narrative Fiction. pp. 106 - 107.

(٣٣) أنظر: Sh. R-Kenan; Op. Cit., p. 107.

(٣٤) تضرب شلوميت مثالين على السرد والمحاكاة، هما على التوالي:

١ - «كان چون غاضباً من زوجه».

٢ - «نظر چون إلى زوجه، قطّب ما بين حاجبيه، تقلّصت شفتاه، أرخى قبضتيه وأطبقهما بشدة. ثم خرج جاذباً الباب بعنف، وتاركاً البيت». أنظر:

Sh. R-Kenan; Op. cit., p. 108.

(٣٥) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف (د. ت). ص ص١٢٨ ، ١٣٠.

(٣٦) تزفيتان تودوروف، تعريف الاستيهامي، ترجمة: الصديق بو علام، الكرمل، عدد ٢٣ ، ١٩٨٧، ص٢٢٥. وانظر أيضاً:

- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص٢٦.

(٣٧) رولان بارت، أساطير، ترجمة سيد عبد الخالق، آفاق الترجمة، عدد ٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٥، ص٣٣.

(٣٨) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، شرقيات، ط١ ، ١٩٩٧، ص ص١٢٧: ١٣١.

(٣٩) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص٢٧.

(٤٠) يمكن قراءة الفصل الثاني «نوة» من رواية (صخب البحيرة) باعتباره يعتمد الوصف الفانتاستيكي إلى حد ما، وبخاصة صفحات من ٧١ إلى ٨٧.

(٤١) أنظر: B. Uspensky; A poetics of Composition, p. 17.

(٤٢) بخصوص بعض هذه الاستعارات، أنظر:

- التاجر والنقاش، ص ص١٥٦ ، ١٦٧.

- المقهى الزجاجي، ص١٩٣.

- صخب البحيرة، ص٤٢.

(٤٣) تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة محمد منذر عياشي، دار الذاكرة - سوريا، ط١ ، ١٩٩١، ص٨٠.

(٤٤) من الجدير بالذكر أن هذا الرصد المحايد، والبصري، للعالم، يشيع كثيراً في قصص البساطي القصيرة، وبخاصة مجموعة (منحنى النهر). عن هذه الملاحظة أنظر: خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠ - ١٩٩٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ص٢١٩: ٢٣٤. ويستدعى هذا الرصد المحايد سرود القصة القصيرة؛ الأمر الذي يطرح - هنا - سؤال «النوع» الأدبي على روايات البساطي.

(٤٥) من الملاحظ أن الراوي حين يرصد الفضاء في بداية الفصل (ص٤٩) يتحول من وجهة نظر الملاحظ الخارجي إلى وجهة نظر داخلية، بينما في نهاية الفصل يحدث العكس (ص ص٩٧: ٩٨). وكأن المشهد يقع بين قطبي إطار Frame يخلقه التحول من وجهة نظر إلى أخرى. وهذا شائع في كتابات البساطي، الروائية والقصصية. ولمعرفة المزيد عن هذه الملاحظة - نظرياً - أنظر:

B. Uspensky; A poetics of Composition, p. 146.

(٤٦) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١ ، ١٩٨٢، ص ص٧ ، ٨ ، ٢٢ ، ٤٣.

الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية

نورمان فيركلو

تقدِّم هذه الدراسة صورة عامة عن الحيّز الذي تحتله اللغة في المجتمع. وهي صورة تحتاج إلى المزيد من التحديد والتفصيل، الأمر الذي يقتضي مناقشة العلاقة بين اللغة والسلطة، واللغة والأيديولوجيا، وهذه هي العناصر الأساسية التي تنطوي عليها رؤيتي لحيّز اللغة في المجتمع، حيث أرى أن اللغة متورطة تورطاً عميقاً مع السلطة، وأنها تخوض صراعاً من أجلها، ويتمّ لها هذا من خلال خصائصها الأيديولوجية.

أما الموضوعات الرئيسة في هذه الدراسة فهي التالية:

* اللغة والخطاب، فما تحتاجه الدراسة اللغوية النقدية هو تصور اللغة بوصفها خطاباً، حيث تبرز اللغة على أنها ممارسة اجتماعية تحدِّدها البنى الإجتماعية.

* الخطاب وأنظمة الخطاب، حيث يتحدَّد الخطاب الفعلي بـ أنظمة الخطاب المؤسَّسَة اجتماعياً، وهي مجموعة من الأعراف المقترنة بالمؤسسات الإجتماعية.

* الطبقة والسلطة في المجتمع الرأسمالي، إذْ تعمل علاقات السلطة في المؤسسات الإجتماعية وفي المجتمع ككل على إضفاء صبغة أيديولوجية تصبغ بها أنظمة الخطاب.

* جدلية البُنى والممارسة، فالخطاب الذي تحدِّده البُنى الإجتماعية يعود ليمارس آثاره ومفاعيله على هذه البنى، وبذا يسهم في كل من الثبات والتغيّر الإجتماعيين.

مثال :

لقد سبق لي القول إنني سأكرّس هذه الدراسة لمناقشة اللغة والمجتمع بصورة عامة نسبياً. وهي صورة تنأى بدراستنا هذه عن الوضوح والإبانة. ولذا قد يكون من المفيد أن نستعين بمثال ملموسٍ يوفر

لنا نوعاً من الإيضاح الأوّلي لبعض الموضوعات الرئيسة التي يمكن أن نرجع إليها لاحقاً.

هذا المثال جزء من استجواب في مركز للشرطة، يشتمل على شاهدة شَهِدَتْ سطواً مسلحاً ورجل شرطة راح يحثها على تقديم المزيد من المعلومات. ونحن هنا أمام شاهدةٍ هزّها ما رأته، وشرطي يسألها عمّا حدث وهو يدوّن المعلومات التي ينتزعها :

١ ـ الشرطي : هل رأيت من كان في السيارة ؟

٢ ـ الشاهدة : أجل، رأيت وجهه .

٣ ـ الشرطي : وكم تقدرين عمره ؟

٤ ـ الشاهدة : حوالي ٤٥ سنة . كان يلبس ...

٥ ـ الشرطي : وكم طوله ؟

٦ ـ الشاهدة : ستة أقدام .

٧ ـ الشرطي : ستة أقدام. وشَعْره ؟

٨ ـ الشاهدة : غامق ومجعّد . هل سيطول هذا ؟ عليّ أن أحضر الأطفال من المدرسة .

٩ ـ الشرطي : لا ، لن يطول كثيراً . ماذا عن ملابسه ؟

١٠ ـ الشاهدة : بدا وضيعاً بعض الشيء . سروال أزرق، و... أسود

١١ ـ الشرطي : جينز ؟

١٢ ـ الشاهدة : أجل.

كيف لنا أن نصف العلاقة بين رجل الشرطة الذي يجري الإستجواب وبين الشاهدة في مثالنا السابق، وكيف يعبّر ما قِيل عن هذه العلاقة ؟

إن العلاقة السابقة هي علاقة لا تكافؤ فيها ، حيث يُحكِم رجل الشرطة قبضته على المنحى الذي يتقدم فيه الاستجواب وعلى إسهام الشاهدة فيه، وهو لا يكلّف نفسه مشقة أن يسبغ شيئاً من اللطافة على أسئلته، وهي أسئلة ربما كانت تسبب ألماً بالغاً لشخص شهد لتوه جريمة نكراء. فسؤال الشرطي الأول كان من الممكن أن يطرح في صيغة مُلطفة، كأن يسألها : [هل أتيحت لكِ الفرصة لرؤية من كان في السيارة بصورة واضحة؟] بدلاً عن تلك الصيغة المباشرة المكشوفة التي جرت فيها على لسانه. وفي بعض الحالات اختُصرت الأسئلة إلى كلمات أو عبارات مقتضبة، مثل [وشعره ؟] في السؤال السابع، و [كم طوله ؟] في السؤال الخامس. ومثل هذه الأسئلة المقتضبة هي أسئلة نمطية لدى قيام شخص بملء استمارة بدل شخص آخر، شأن رجل الشرطة هنا. واللافت أن طبيعة الموقف الحساسة لم تدفع الشرطي إلى تجاوز السنَن المتّبعة في ملء الاستمارة. ومما يثير الإنتباه أيضاً أنْ ليس ثمّة إقرار بالمعلومات التي توردها الشاهدة أو مصادقة عليها ، بل إننا لا نجد ما يعبر عن الإمتنان لهذه المعلومات. وهنالك سمة أخرى هي الطريقة التي يتثبّت بها المستجوِب مما قالته الشاهدة في السؤال السابع. ونلاحظ أخيراً تلك الكيفية التي تُمَارَس بها السيطرة على مساهمة الشاهدة في السؤال الخامس والحادي عشر، وكذلك في السؤال التاسع حيث يقدّم رجل الشرطة جواباً مقتضباً رداً على سؤال الشاهدة عن المدّة التي سيستغرقها الإستجواب، دون أنْ يكترث لمشكلتها ، حيث يطرح مباشرة سؤالاً آخر موصداً الباب أمام استفساراها.

أيمكن القول إن هذه الخصائص هي خصائص اعتباطية ؟ ... بمعنى ما ، أجل، إنها كذلك، حيث يمكن لهذه الخصائص أن تتباين، بَيْد أنها ، بمعنى آخر ، ليست اعتباطية البتة؛ فهذه الخصائص تَتَحدَّد

بالشروط الإجتماعية، لا سيّما بطبيعة العلاقة بين الشرطة وأفراد «الشعب» في مجتمعنا، والحق أنها شقّ من تلك العلاقة. فلو خضعت هذه العلاقة لتغيرات دراماتيكية؛ كأن تنتخب الجماعات المحلية أفراداً منها ليعملوا ضباطاً في الشرطة لمدة ثلاث سنوات يمكن عزلهم بعدها، لكان من المؤكد تماماً أن يعتري التغير أيضاً خطاب الشرطة / «الشعب». وهذا يلقي الضوء على واحد من الآراء الرئيسة التي أدافع عنها في هذه الدراسة، وهو أن الشروط الإجتماعية تحدّد خصائص الخطاب.

أما الرأي الآخر الذي أدافع عنه، فهو أنه يتعين علينا أن نُعنى بسيرورات إنتاج النصوص وتأويلها، وبالكيفية التي يصوغ بها المجتمع هذه السيرورات المعرفية ومدى صلة هذه الأخيرة، ليس مع النصوص فحسب، بل مع الأعراف الإجتماعية أيضاً. لننظر مثلاً كيف تفسر الشاهدة غياب مصادقة رجل الشرطة على المعلومات التي تزوده بها. فلو صدر شيء ما مشابه في حديث وديّ لاعتبره المشاركون في هذا الحديث كغياب فعلي ومشكلة، أو ربما كدليل على عدم التصديق أو الإرتباك، ويتوقع المرء أنْ يرى ميزات هذا الغياب الإشكال وقد تبدّت في السمات الشكلية للنص (على هيئة: «وُجُومٍ حَرِجٍ» أو أمَارَات تردّد). أما في استجواب يجري في مركز الشرطة فلا ينتظر المرء الإقرار بشهادته، ولذا لا يُعتبر غياب هذا الإقرار بمثابة مشكلة بالنسبة لامرئ تآلف مع أعراف استجواباتٍ من هذا القبيل. وهذا ما تبدو عليه الحالة حقّاً مع الشاهدة. فهذا المثال يوضح أن الطريقة التي يُؤوّل بها الناس سمات النُصُوص تتوقف على الأعراف الإجتماعية، وتتوقف، بمزيد من التحديد، على أعراف الخطاب التي يفترضون أنهم يتبنونها.

غير أنني لا أقتصر في هذه الدراسة على إبراز الكيفية التي يحدّد بها المجتمع استعمالنا للغة، بلْ أتناول أيضاً الكيفية التي يتحدّد بها المجتمع من خلال اللغة. وهكذا يتمنى المرء، مثلاً، أن يعرف إلى أيّ مدىً يشغل أفراد «الجمهور» المواقع المكرّسة لهم في نظام الخطاب القمعي بصورة سلبية دون مقاومة. والحق أن الشاهدة في مِثالِنا تبدو مُنْصاعة تماماً. وبقدر الإذعان الذي يبديه الناس في شَغْلِهم مثل هذه المواقع فإنهم يوطّدون من خلال استعمالهم اللغة، العلاقات الإجتماعية التي تُحدّد تلك المواقع. وبالعَكْس، بقدر ما تقاوم الأعراف السائدة ويطعن فيها فإنّ استعمال اللغة يمكن أنْ يُسْهم في تغيير العلاقات الإجتماعية.

حين ننظر في الأمثلة التي يمكن للناس فيها تأويل سمة من سمات الخطاب تأويلات متباينة اعتماداً على الأعراف الإجتماعية التي يمارسونها، كمَثلِ تفسير الشاهدة لعدم الإقرار بشهادتها، فإننا نتساءل هل بوسع الناس مناوأة منظومة معينة من الأعراف بالإلحاح على تأويل تلك السمات وفقاً لمنظومة أخرى؟ ماذا لو حاولنا إعادة كتابة النص بعد أن نضع الشاهدة في موقع المناوئ للأعراف التي يعمَل بها الشرطي، وخاصة فيما يتعلق بعدم الإقرار بالمعلومات التي توردها.

اللغة والخطاب

ما أحاول أن أبيّنه هنا هو أن تصور اللغة الذي نحتاجه في الدراسة اللغوية النقدية هو تصورها على أنها خطاب؛ أي بوصفها شكلاً من أشكال الممارسة الإجتماعية. والحال أن مصطلح اللغة قد استُخدم بمعانٍ متباينة عدّة، من بينها المعنيين اللذين فرّقت الألْسُنيّة بينهما تفريقاً معيارياً، وهما

اللسان والكلام. وهما معنيان لا يكافئ أيّ منهما ما نعنيه بالخطاب، ولكن تناولهما قد يساعد في استجلاء بعض التصورات الخاصة باللغة، وما يختلف به الخطاب عن هذه التصورات.

اللغة والكلام

لقد أضفى كتابُ اللغوي السويسري فردينان دو سوسير شهرةً على التمييز بين الكلام واللسان. وما سأُشير إليه هو الكيفيّة التي أُوِّل بها دو سوسير بوجه عام؛ فأفكاره أقلّ وضوحاً وأقلّ بساطة مما قد توحي به تلك التأويلات، وربما يعود ذلك إلى أن الطبعات المنشورة من كتابه قد جُمِعت بعد موته.

لقد رأى سوسير إلى اللسان بوصفه نظاماً أو سنّة (كوداً) سابقة على الاستعمال الفعلي للّغة، وهو نظام يسري على سائر أفراد الجماعة اللغويّة، وهو الجانب الإجتماعي من اللغة بخلاف الكلام الذي يمثل الجانب الفردي منها. فـ الكلام، أي ما يُنطق أو يُكتب فعلياً، يَتَحَدَّد، بالنسبة لـ سوسير، بالخيارات الفردية وحدها، دون الإجتماعية. والألْسنيَّة، وفقاً لسوسير، معْنيّة أوّلاً بـ اللسان لا بـ الكلام.

لم يكن غائباً عن سوسير ما يتميّز به الإستعمال اللغوي (الكلام) من تنوع واسع، غير أن الأهمية التي أسبغتها اللسانيات الإجتماعية الحديثة على هذا التنوع هي التي فعلت ما فعلت من تقويض لتصور الكلام لدى سوسير. فقد أظهرت اللسانيات الإجتماعية أن هذا التنوع ليس نتاجاً للإختيارات الفردية، كما رأى سوسير، بل نتاجاً للتمييز الإجتماعي؛ فاللغة تتنوّع بتنوع الهويات الإجتماعية الخاصة بالبشر في تفاعلاتهم، وبتنوع غاياتهم المحدَّدة اجتماعياً، ومحيطهم الإجتماعي... إلخ، الأمر الذي يجعل تصوُّر سوسير الفَرْداني لـ الكلام تصوراً قاصراً، ويدفعني إلى إيثار مصطلح الخطاب ملتزماً برأي مفاده أنّ استعمال اللغة يحدِّده المجتمع.

لكِنْ، ماذا عن اللسان؟ رأى سوسير إلى اللسان بوصفه شيئاً موحَّداً، مُتجَانِساً يشمل المجتمع برمته. فهل ثمّة «لغة» بهذا المعنى الموحَّد المتجانس؟ لا شك في أنَّ عدداً كبيراً من الناس يتكلمون ويتصرّفون وكأنّ ثمة شيئاً من هذا القبيل؛ فعبارة «اللغة الإنكليزية»، أو «الإنكليزية»، لا تشكل مشكلة بالنسبة لأيٍّ منّا، وهناك جيش من المتخصصين الذين يُدَرِّسون «الإنكليزية»، ويُلقون المحاضرات عن «الانكليزية»، ويضعون لها القواعد والمعاجم، وهو ما يسري أيضاً على اللغة «الألمانية»، أو «الروسية»، أو «الفرنسية»... الخ.

وثمة مَنْ عرّف اللغة تعريفاً فَكِهاً بأنّها «لهجة ذات جيش وأسطول»، إلاّ أنَّ هذه الفكاهة تنطوي على الجِدّ. فالجُيُوش والأساطيل الحديثة مِيْزَةٌ للدولة القومية، وكذلك التَوْحيد الألسني أو إضفاء الطابع الرسمي والمعياري على اللغة التي تتكلمها مناطق واسعة محدّدة سياسياً، مما يجعل الكلام على «الإنكليزية» أو «الألمانية» أمراً ذا معنى. فعندما يتكلم الناس عن «الإنكليزية» في بريطانيا مثلاً، يكون المقصود هو «الإنكليزية الرسميّة» البريطانية، أي ذلك الضَرْب الرسمي المعياري من الإنكليزية البريطانية. وانتشار هذا الضرب الرسمي المعياري في سائر الميادين العامة المهمة ومكانته المرموقة بين غالبية السكان، هو إنجاز حققه إضفاء الطابع الرسمي المعياري، بوصفه جزءاً من سيرورة

التوحيد الإقتصادي والسياسي والثقافي لبريطانيا الحديثة. ومن هذا المنظور تظهر «الإنكليزية» وسائر «اللغات» الأخرى بوصفها نتاجاً للشروط الإجتماعية الخاصة بحقبة تاريخية معينة.

غير أن مفهوم اللسان لدى سوسير لا يتسم بأيّة خصوصية تاريخية؛ كما لو أنّ الجماعات اللغوية كلها أيّاً كانت شروطها الإجتماعية تملك ألسنتها، وامتلاك لسان بالنسبة لسوسير هو شرط لامتلاك لغة. بل إنّ سوسير يفترض أن الأفراد في الجماعة اللغوية لديهم فرص متكافئة للوصول إلى لسان هذه الجماعة والتمكّن منه. والحال أنّ فرص الوصول والتمكّن من اللغات الرسمية ليست متكافئة.

واللافت في مفهوم اللسان السوسيري، وفي الإستعمالات المُمَاثلة لمفهوم اللغة لدى الألسنيين الناطقين بالإنكليزية، هو تشابهه مع البلاغة التي يُقدَّم بها إضفاء الطابع الرسمي المعياري على اللغة. فالإنتشار الفعلي للغة الرسميّة بين السكان وفي ميادين استعمالها يشكل واحداً من أوجه إضفاء الطابع الرسمي المعياري؛ أمّا المزاعم البلاغية التي تُطلق دفاعاً عن اللغة الرسميّة؛ حيث يقال إنّها لغة الناس جميعاً وإن ما من شخص إلاّ ويتداولها وينظر إليها بإجلال ... الخ، فتشكل وجهاً ثانياً. وما ترمي إليه مثل هذه المزاعم هو أنْ تُحيل اللغات الرسمية إلى لغات قومية أسطورية. فمن بين الضرورات السياسية لبناء الدولة القومية وترسيخها حيازة مؤسساتها الموحَّدة على المَشْروعِيَّة بين جمهور الناس، وغالباً ما يقتضي كسب المَشْروعِيَّة هذا مثل هذه البلاغات. لست أُلمّح هنا إلى أنّ سوسير والألسنيين الآخرين شرعوا عمداً في إعادة إنتاج أسطورة ذات دوافع سياسية في نظريتهم الألسنية. ولكنْ، هل هي مصادفة أن انبعاث مفهوم اللسان قد برز إبّان عهدٍ بلغت فيه أسطورة اللغة القومية أوْجها، مع مُنْقلب القرن العشرين؟

والسؤال الآن هو ما علاقة كل هذا بعزمي على التركيز على مفهوم الخطاب. الحق أنّ هذه العلاقة تنبع من أنني أرفض ذلك التركيز السوسيري على اللغة بوصفها نقيضاً للإستعمال اللغوي؛ كما تنبع أيضاً من أنني أرفض ذلك التصوّر الفَرْداني عن الإستعمال اللغوي الذي ينطوي عليه مفهوم الكلام. وأنا أرى أن الإلحاح ينبغي أن يكون على الإستعمال اللغوي؛ شريطة أن يفهم هذا الإستعمال اللغوي بوصفه محدداً اجتماعياً، أي بوصفه خطاباً. بيد أن هنالك شقاً من التمييز السوسيري بين اللسان والكلام هو تمييز عام بين الأعراف الإجتماعية الضمنية وبين الإستعمال الفعلي، وهو تمييز سوف أبقي عليه إنما بتعابير مختلفة. فأنا لا أفترض (كما يفترض اللسان) أن الأعراف موحدة ومتجانسة؛ بل أرى، على العكس، أنها تتميز بالتنوع وبالصراع من أجل السلطة. والحق أن اتساع مدى التجانس، كما هو الأمر بالنسبة لإضفاء الطابع الرسمي المعياري، هو أمر يفرضه أولئك الذين يمسكون بزمام السلطة.

الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية

قلت إنني أرى إلى اللغة بوصفها خطاباً؛ أي بوصفها «شكلاً من أشكال الممارسة الإجتماعية»، فما معنى هذا؟ يعني هذا أولاً أن اللغة جزء من المجتمع، وليست خارجة بأي حال من الأحوال. ويعني ثانياً، أن اللغة سيرورة اجتماعية. وثالثاً، أن اللغة سيرورة مشروطة اجتماعياً؛ أي مشروطة بالجوانب

غير اللغوية من المجتمع. وسوف أناقش هذه المعاني تباعاً.

من الشائع أن نجد في المقررات التي تتناول اللغة فصولاً عن العلاقة بين اللغة والمجتمع، وكأنهما كيانان مستقلان حدث أن ارتبطا مصادفة. والحال أن ليس ثمة علاقة خارجية بين اللغة والمجتمع، بل علاقة داخلية جدلية. فاللغة جزء من المجتمع؛ بمعنى أن الظواهر اللغوية هي ظواهر اجتماعية من طراز خاص، والظواهر الإجتماعية هي (جزئياً) ظواهر لغوية.

فالظواهر اللغوية ظواهر اجتماعية من حيث أنه كلما نطق الناس أو أنصتوا أو كتبوا أو قرأوا فهم يفعلون ذلك بطرائق تتحدد اجتماعياً ولها آثارها الإجتماعية. وحتى عندما يعي الناس فرديتهم ويحسبون أنهم في منأى عن المفاعيل الإجتماعية، «في كنف الأسرة» مثلاً، فإنهم، على الرغم من ذلك، يستعملون اللغة بطرائق تخضع للأعراف الإجتماعية. كما أن طرق استعمالهم اللغة في أكثر لقاءاتهم حميمية وخصوصية لا تتحدد اجتماعياً من خلال علاقات الأسرة الإجتماعية فحسب، بل لها آثارها الإجتماعية من حيث ترسيخ هذه العلاقات أو تغييرها فعلاً.

والظواهر الإجتماعية، من جهة أخرى، هي ظواهر لغوية بمعنى أن النشاط اللغوي الذي يجري في السياق الإجتماعي (شأن كل نشاط لغوي) ليس مجرد انعكاس للسيرورات والممارسات الإجتماعية أو تعبيراً عنها، بل هو جزء من هذه السيرورات والممارسات. فالخلاف، مثلاً، على معنى التعابير السياسية هو مظهر مألوف ودائم في السياسة. ويختلف الناس أحياناً حول معاني مصطلحات مثل الديمقراطية والتأميم والإمبريالية والإشتراكية والتحرير والإرهاب. وغالباً ما يستعملون الكلمات بمعانٍ تتباين، أو تتعارض إلى هذا الحد أو ذاك، مع ما يرمون إليه. ومن السهل أن نجد أمثلة على ذلك في الحوارات بين قادة الأحزاب السياسية، أو بين دولة عظمى وأخرى. وتعتبر مثل هذه الخلافات في بعض الأحيان مجرد خطوة تمهيدية للسيرورات أو الممارسات السياسية كما تعتبر في أحيان أخرى نتيجة لها. أما بالنسبة لي فهي ليست كذلك؛ إنها السياسة، فالسياسة تكمن جزئياً في هذه الخلافات وفي الصراعات التي تظهر في اللغة وعلى اللغة.

بيد أن الأمر ليس مجرد علاقة تناظر «بين» اللغة والمجتمع بوصفهما وجهين متكافئين لكل مفرد. فالكل هو المجتمع، واللغة جديلة من جدائل الإجتماعي؛ وفي حين أن الظواهر اللغوية هي ظواهر إجتماعية، فإن الظواهر الإجتماعية ليست ظواهر لغوية تماماً؛ وإنْ تكن هذه الظواهر (كظاهرة الإنتاج الإقتصادي، مثلاً) تمتلك بوجه عام عنصراً لغوياً أساسياً كثيراً ما قُلّل من شأنه.

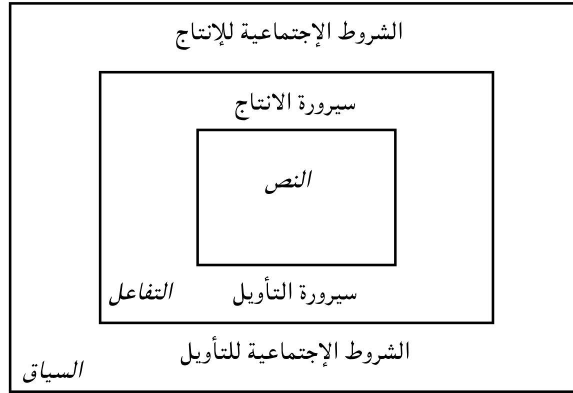
لنلتفت الآن إلى المعنى الثاني حيث تعتبر اللغة ممارسة اجتماعية؛ أي سيرورة اجتماعية، ونتناوله من خلال النظر في ما يميّز بين الخطاب والنص. ومصطلح النصّ هو مصطلح سأتكئ عليه كثيراً، شأن اللغوي مايكل هاليدي، للدلالة على النصوص المكتوبة و «النصوص المنطوقة»؛ والنص المنطوق هو ببساطة ما يُقال في قطعة من خطاب منطوق، غير أنّي سوف أستخدمه بوجه عام للتدليل على التمثيل الكتابي لِمَا يُقال.

والنص نتاجٌ وليس سيرورة؛ بمعنى أنه نتاجٌ لسيرورة إنتاج النص. أما مصطلح الخطاب فأستخدمه

للإشارة إلى كامل سيرورة التفاعل الإجتماعي التي لا يشكل النص سوى جزء منها. فسيرورة التفاعل الإجتماعي هذه تشتمل، بالإضافة إلى النص، على سيرورة الإنتاج التي يكون النص نتاجاً لها، وعلى سيرورة التأويل التي يكون النص مرجعها. وهذا ما يجعل تحليل النص جزءاً واحداً فحسب من تحليل الخطاب الذي يشتمل أيضاً على تحليل السيرورتين الإنتاجية والتأويلية. فمن منظور تحليل الخطاب يمكن أن نعتبر السمات الشكلية للنص آثاراً لسيرورة الإنتاج، من جهة، ومُشْعِراتٍ في سيرورة التأويل، من جهة أخرى. ولسيرورتي الإنتاج والتأويل خاصية بارزة تتمثل في انطوائهما على تفاعل بين خصائص النصوص ودائرة واسعة مما أدعوه «موارد أعضاء المجتمع» القائمة في رؤوسهم والتي يعتمدون عليها في إنتاج النصوص أو تأويلها؛ ومن بين هذه الموارد معرفتهم باللغة، وتمثيلاتهم للعالم الطبيعي والعالم الإجتماعي اللذين يعيشون فيهما، وكذلك قيمهم واعتقاداتهم وافتراضاتهم وهلمجرا.

غير أن تناول سيرورتي الإنتاج والتأويل لا يمكن أن يكون كاملاً إذا ما تجاهل الكيفية التي تتحدّد بها هاتان السيرورتان اجتماعياً، وهذا ما يصل بنا إلى المعنى الثالث الذي تنطوي عليه رؤية اللغة بوصفها ممارسة اجتماعية؛ أي بوصفها مشروطة بالجوانب الأخرى، غير اللغوية، من المجتمع. إن «موارد الأعضاء» التي يعتمد عليها الناس في إنتاج النصوص وتأويلها هي موارد معرفية بمعنى أنها قائمة في أذهان الناس، بيد أنها موارد اجتماعية أيضاً من حيث أن لها جذوراً اجتماعية؛ فهي تتولّد اجتماعياً، وتتوقف طبيعتها على العلاقات والصراعات الإجتماعية التي تولّدها، فضلاً عن أنها تتوزّع وتنقل اجتماعياً بشكل غير متكافئ. والحال أن الناس يُذَوّتون ما يُنتج اجتماعياً ويوضع في متناولهم، ويستعملون «موارد الأعضاء» المُذوَّتة هذه كي ينخرطوا في ممارساتهم الإجتماعية، بما فيها الخطاب. وهذا ما يمنح القوى التي تصوغ المجتمعات موطئ قدم هاماً وحيوياً في النفس الفردية، مع أنّ فاعليّة موطئ القدم هذا تعتمد على احْتِجابه عموماً. وعلاوةً على هذا، فإنّ التحديد الإجتماعي لا يطال طبيعة هذه الموارد المعرفية فحسب، بل يطال شروط استعمالها أيضاً. ومثال على ذلك أنّ الإستراتيجيات المعرفية التي يتوقّعها المرء عادة ما تتباين لدى قراءة قصيدة عنها لدى قراءة مجلة إعلانات. ومن المهم أن تؤخذ مثل هذه التباينات بعين الإعتبار حينما يُحَلَّل الخطاب من منظور نقدي.

يشتمل الخطاب، إذن، على شروط اجتماعية يمكن أن ندعوها بـ شروط الإنتاج الإجتماعية وشروط التأويل الإجتماعية. وعلاوةً على ذلك، فإنّ هذه الشروط الإجتماعية ترتبط مع ثلاثة «مستويات» متباينة من التنظيم الإجتماعي؛ هي مستوى الموقع الإجتماعي، أو المحيط الإجتماعي المباشر الذي يجري فيه الخطاب؛ ومستوى المؤسسة الإجتماعية التي تشكل منبتاً واسعاً للخطاب؛ ومستوى المجتمع ككلّ. ما أقترحه، بإيجاز، هو أن هذه الشروط الإجتماعية تصوغ «موارد الأعضاء» التي يستخدمها الناس في الإنتاج والتأويل، والتي تصوغ بدورها الكيفيّة التي تُنتج بها النصوص وتؤول. (انظر الشكل ١).



الشكل (١) : الخطاب بوصفه نصاً، وتفاعلاً، وسياقاً.

وهكذا حين يرى المرء إلى اللغة بوصفها خطاباً أو ممارسة اجتماعية، فهو لا يلزم نفسه بتحليل النصوص فحسب، ولا بتحليل سيرورتي الإنتاج والتأويل فقط، بل بتحليل العلاقة بين النصوص وسيروراتها وشروطها الإجتماعية، سواء كانت شروط سياق الموقع الإجتماعي المباشرة أو شروط البنى المؤسساتية والإجتماعية الأبعد، أي بتحليل العلاقة بين النصوص والتفاعلات والسياقات، وهي المصطلحات الواردة في الشكل (١).

وبالتوافق مع أبعاد الخطاب الثلاثة هذه، سأميز ثلاثة أبعاد، أو ثلاث مراحل من التحليل النقدي للخطاب:

* **الوصف** : وهي المرحلة التي تعنى بخصائص النص الشكلية.

* **التأويل** : ويعنى بالعلاقة بين النص والتفاعل، حيث يُرى النص بوصفه نتاجاً لسيرورة الإنتاج، وبوصفه مرجعاً في عملية التأويل؛ ويلاحظ هنا أنني أستعمل مصطلح التأويل للإشارة إلى كل من السيرورة التفاعلية ومرحلة من مراحل التحليل.

* **التفسير** : ويعنى بالعلاقة بين التفاعل والسياق الإجتماعي، حيث التحديد الإجتماعي لسيرورتي الإنتاج والتأويل، ومفاعيلهما الإجتماعية.

والحق أن هذه المراحل الثلاث هي جوانب من الإجراءات التي يتبعها التحليل النقدي للخطاب.

ويمكن أن نشير لما يجري في كل مرحلة من هذه المراحل بوصفه «تحليلاً»، ولكن ينبغي أن ننوه إلى أن طبيعة «التحليل» تتغير تبعاً لانتقال المرء من مرحلة إلى أخرى. فالتحليل يكون في مرحلة الوصف مختلفاً عنه كثيراً في مرحلتي التأويل والتفسير. ففي حالة الوصف يُنظر إلى التحليل عموماً بوصفه مسألة تعيين لسمات النص الشكلية و «تسمية» لها بمقولات من ضمن إطار وصفي. أما «موضوع» الوصف، أي النص، فكثيراً ما ينظر إليه على أنه متعين سلفاً. غير أن الخطاب المنطوق، بصورة خاصة، يبين أن هذا الكلام خادع؛ فهو يوهم أن على المرء أن ينتج «النص» من خلال

التمثيل الكتابي للنطق، بيد أن هنالك أشكالاً شتى من الطرق التي قد يستخدمها المرء ليمثل كتابياً أي مقدار من النطق، والطريقة التي يؤول بها المرء النص لا يمكن إلا أن تؤثر في الكيفية التي يمثل المرء بها النص كتابياً.

وكذلك الأمر في مرحلتي التأويل والتفسير، إذ لا يمكن فهم التحليل بكونه تطبيق إجراء على «موضوع» حتى إذا تحفظنا على هذا الأخير. ومن دون شك أن ما يحلله المرء لا ينحصر ضمن إطار ضيق؛ فهو في حالة التأويل تحليل السيرورات المعرفية للمشاركين، وهو في حالة التفسير تحليل العلاقة بين الأحداث الإجتماعية العابرة (التفاعلات)، والبنى الإجتماعية الأكثر ثباتاً التي تُشكِّل هذه الأحداث وتَتَشكّل بها. وفي الحالتين، يكون المحلل في موقع من يقدم، بالمعنى الواسع للكلمة، تأويلات لعلاقات معقّدة غير منظورة. فالوصف، في نهاية الأمر، يرتكز على «تأويل» المحلل بقدر ارتكاز تمثيل النطق كتابياً على تأويل النص، بمعناه الواسع الذي استخدمته آنفاً. فما «يراه» المرء في نص وما يعتبره خليقاً بالوصف وما يتخيّره لإبرازه في الوصف يرتكز جميعه على الكيفية التي يؤول بها النص. غير أنّ هنالك ميلاً وضعيّاً لاعتبار نصوص اللغة «موضوعات» يمكن وصف خصائصها الشكلية بشكل ميكانيكي من غير تأويل. لكن، ليحاولوا ما شاء لهم، إذْ لا يستطيع المحللون ألاّ ينخرطوا في الإنتاج الإنساني بطريقة إنسانية، وبالتالي بطريقة تأويلية.

اللغة اللفظية واللغة البصرية

وعلى الرغم من أن مركز الإهتمام الأول في هذه الدراسة هو الخطاب الذي يشمل النصوص اللفظية، فإن حصر فكرة الخطاب داخل النطاق اللفظي هو أمر أبعد ما يكون عن الواقع. وحتى لو كانت النصوص نصوصاً لفظية أساساً، أعنى النصوص المنطوقة بصورة خاصة، فإنّ الكلام متضافر مع الصورة البصرية وتعابير الوجه والحركة، والوَقْفَة حدّ أنّه لا يمكن فهمه كما ينبغي دون الإحالة إلى هذه «الإضافات». وسندعوها جملة بـ الصور البصرية إذْ أن المحلل يدركها بصرياً. وقد تساعد الصورة البصرية المترافقة مع الكلام في تحديد معناه، لنتأمل مثلاً تكلّف الإبتسام الذي قد يقلب تساؤلاً يبدو بريئاً في الظاهر إلى سخرية بذيئة. ولنتأمل الصور البصرية التي قد يُستعاض بها عن الكلام بوصفها بديلاً مقبولاً بكل ما للكلمة من معنى؛ كهزّ الرأس والإيماء به وهزّ الكتفين للإجابة بـ نعم أو لا أو لا أعرف، وهي جميعاً أمثلة شائعة معروفة.

وحينما نستعرض المواد المكتوبة والمطبوعة والمتلفزة والمصورة سينمائياً تكون دلالة الصورة أكثر وضوحاً. والحق، إن التناقض التقليدي بين اللغة المنطوقة واللغة «المكتوبة» قد تجاوزته الوقائع، أما المصطلح الأكثر جدوىً في المجتمع الحديث فهو اللغة المنطوقة التي تقف قبالة اللغة البصرية. ومن المعروف تماماً أن الصورة الفوتوغرافية، مثلاً، كثيراً ما تكون لها في فهم «رسالة» تحقيق صحفي، أهميتها التي تعادل أهمية التحقيق اللفظي نفسه، وكثيراً ما تعمل الصور مع «الألفاظ» بطريقة مشتركة متضافرة تستغلق على إمكانية فك ارتباطهما. وعلاوةً على ذلك، فإنّ دلالة المجاز الصوري الإجتماعية النسبية تزداد بشكل دراماتيكيّ، ولنتذكر مثلاً إلى أية درجة تُسْتَغَلّ الصور البصرية من

قبل واحد من أكثر ألوان الخطاب الحديث انتشاراً وشعبية، ألا وهو الإعلان. ولهذه الأسباب جميعاً، فإنني سأتبنى دلالات واسعة غير مقيَّدة للخطاب والنص. وإذا ما كان الإهتمام سيتركّز أساساً على العنصر اللفظي، كما قلت من قبل، إلا أنني لن أتوانى عن إبراز أهمية الصور البصرية.

الخطاب وأنظمة الخطاب

ينظر هذا الجزء في وجه من أوجه شروط الخطاب الإجتماعية وتحدده بالبنى الإجتماعية، أي كيفية تحدد الخطاب الفعلي بأعراف الخطاب الضمنية. فأنا أرى إلى هذه الأعراف على أنها تتجمع في منظومات أو شبكات أدعوها بـ أنظمة الخطاب، وهو المصطلح الذي استخدمه ميشيل فوكو. وفضلاً عن ذلك، فإن أعراف الخطاب وأنظمته هذه تجسد إيديولوجيات معينة.

ولمصطلحي الخطاب والممارسة ميزة نستطيع أن ندعوها «التباساً موفقاً»، حيث يمكن لكليهما أن يشيرا إما إلى ما يقوم به الناس في مناسبة خاصة، أو إلى ما يقومون به عادة حين ينخرطون في نوع معين من المناسبات. أعني، أنه يمكن لكليهما أن يشيرا إما إلى الفعل الإجتماعي، أو إلى الأعراف المتبعة. والإلتباس موفق هنا لأنه يساعد في إبراز الطبيعة الإجتماعية للخطاب والممارسة، إذ يشير إلى أن الحالة الخاصة تنطوي دوماً على أعراف اجتماعية، فأي ممارسة أو خطاب ينطوي على أنماط خطاب أو ممارسة متعارف عليها. كما يشير الإلتباس أيضاً إلى الشروط الإجتماعية المسبقة للفعل الإجتماعي الذي يقوم به أشخاص معينون، فالفرد لا يمكنه أن يفعل إلا بقدر ما هناك من أعراف إجتماعية ليقوم بالفعل من داخلها. وثمة شق تنطوي عليه فكرة الممارسة الإجتماعية وهو أن الناس مخولون من خلال كونهم مقيدين. فهم مخولون للقيام بفعل ما شريطة أن يقوموا به داخل الحدود الرادعة لأنماط الممارسة أو الخطاب. غير أن هذا يجعل الممارسة الإجتماعية تبدو أكثر صلابة مما هي عليه في الواقع. فأن يكون المرء مقيداً لا يحول دون أن يكون مبدعاً، وهذا ما سأتطرق إليه في آخر هذه الدراسة.

أما مصطلح الخطاب فأستخدمه للإشارة إلى الفعل الخطابي، أي إلى الكلام أو الكتابة الفعليين، شأنه شأن مصطلح الممارسة الذي أستخدمه بطريقة موازية. فمن الممكن لهذا المصطلح أن يستخدم، بوجه عام، للإشارة إلى الفعل الخطابي، أو إلى حالات محددة (خطاب ما، أو ممارسة ما). كما أستخدم مصطلح الخطاب أيضاً في الإشارة إلى عرف ما، أو نمط من أنماط الخطاب (كخطاب الاستجواب الذي تقوم به الشرطة)، وذلك حين لا يكون ثمة خطر الالتباس. أما إذا كان المعنى ملتبساً، فإنني أستخدم عوضاً عنه نمط الخطاب، أو أعراف الخطاب.

أشرت سابقاً إلى أنه حتى التفاعلات الحميمية والخصوصية التي تجري في كنف الأسرة تتحدد اجتماعياً. تأمل في أكثر خطاباتك شخصية وفردية وخطاب الناس المقربين منك. هل توافق حتى في هذه الحالة على الزعم القائل بأن الخطاب ينطوي دوماً على أعراف الخطاب؟

إن الخطاب والممارسة ليسا مقيدين بأنماط الخطاب والممارسة المتنوعة المستقلة، بل بالشبكات المتبادلة الإعتماد والتي يمكن أن ندعوها بـ «الأنظمة»؛ أي أنظمة الخطاب والأنظمة الإجتماعية.

والنظام الإجتماعي هو أكثر الإثنين شمولاً. فنحن على الدوام نختبر المجتمع والمؤسسات الإجتماعية المتنوعة التي نعمل ضمنها بوصفها ذات حدود واضحة متعينة، ومقسمة بنيوياً إلى مجالات مختلفة من الفعل الإجتماعي وأنماط مختلفة من الوضعيات، لكل منها نمطه المرتبط به من أنماط الممارسة. أما مصطلح النظام الإجتماعي فأستخدمه للإشارة إلى مثل هذا التقسيم البنيوي لـ «الحيز» الإجتماعي الخاص إلى مجالات متنوعة مقترنة مع أنماط متنوعة من الممارسة. وما سأدعوه بـ أنظمة الخطاب هي في الواقع نظام اجتماعي ينظر إليه على وجه التحديد من منظور الخطاب؛ أي من حيث أنماط الممارسة التي قسم إليها الحيز الإجتماعي بنيوياً والتي يصادف أن تكون أنماطاً من الخطاب. وهذا يوضحه الشكل (٢).

النظام الاجتماعي	نظام الخطاب
أنماط الممارسة	أنماط الخطاب
الممارسات الفعلية	الخطابات الفعلية

الشكل (٢) الأنظمة الإجتماعية وأنظمة الخطاب

ذكرت آنفاً أن الأنظمة الإجتماعية هي أنظمة بنائية؛ بمعنى أنها تختلف من حيث أنماط الممارسة التي تشتمل عليها، وتختلف أيضاً في الكيفية التي ترتبط بها هذه الأنماط مع بعضها البعض وفي كيفية بنائها. وكذلك شأن أنظمة الخطاب التي تختلف من حيث أنماط الخطاب وطريقة بنائها. فمثلاً نجد «المحادثة» من حيث هي نمط خطاب في أنظمة خطاب متنوعة، وتقترن بمؤسسات اجتماعية متنوعة. وهذه واقعة تستحق الإهتمام بحد ذاتها. غير أن ما يثير الإنتباه أكثر هو فهم الكيفية التي تختلف بها أنظمة الخطاب من حيث العلاقة (أي، علاقة تكامل أو تعارض أو إقصاء متبادل وما شابه) بين المحادثة وأنماط الخطاب الأخرى. وعلى سبيل المثال، ليس للمحادثة دور يذكر «في مسرح أحداث» الدعاوى القانونية، ولكن قد يكون لها دور ذو أهمية كبيرة «خارج مسرح الأحداث» في الصفقة غير الرسمية بين جهة الإدعاء ومحامي الدفاع. وقد يكون للمحادثة في مجال التعليم، من جهة أخرى، أدوار مصادق عليها ليس قبل بدء المعلمين الدروس رسمياً أو بعدها فحسب، بل من حيث أنها شكل من أشكال النشاط المغروس داخل خطاب الحصة الدراسية.

وبالإضافة إلى نظام خطاب المؤسسة الإجتماعية الذي يبني خطابات أساسية بطريقة معينة، يمكن أن نشير إلى نظام خطاب المجتمع ككل، والذي يبني أنظمة خطاب المؤسسات الإجتماعية المتنوعة بطريقة معينة. أما كيف تبنى الخطابات في نظام خطاب معين وكيف تتغير البنى مع مرور الزمن، فتتحدد بتغير علاقات السلطة على مستوى المؤسسات الإجتماعية أو المجتمع. فالسلطة في هذه المستويات تشتمل على قدرة السيطرة على أنظمة الخطاب؛ وأحد جوانب هذه السيطرة هو الجانب الأيديولوجي الذي يضمن أن تكون أنظمة الخطاب متناغمة أيديولوجياً على الصعيد الداخلي، أو أن تكون متناغمة مع بعضها البعض على المستوى المجتمعي.

لنربط ما تقدم مع مثال الإستجواب الذي طرحناه سابقاً. فالإستجواب هو خطاب (أو بمزيد من الدقة جزء من خطاب) يرتكز على نمط خطاب واحد لاستجوابات الشهادة، أو على وجه التحديد هو مرحلة أو حلقة من جمع المعلومات لنمط كهذا من الخطاب. وتبدو العلاقة في مثالنا بين الأعراف والممارسة، وبين أنماط الخطاب والخطاب، علاقة مباشرة متمسكة بالعرف تماماً؛ وتتبادر إلى الذهن السمات التي أشرت إليها سابقاً حيث يمكن التنبؤ بها في نمط كهذا. ونمط الخطاب هو عنصر في نظام الخطاب مقترن مع دائرة الشرطة بوصفها مؤسسة اجتماعية. وهو يتباين عن أنماط الخطاب الأخرى مثل خطاب الإعتقال أو خطاب اتهام مشتبه به، وتتباين هذه الحلقة أيضاً عن الحلقات الأخرى في خطاب استجواب الشاهد من مثل التحقيق أو التساؤل بغية التأكد من مدى صحة قصة ما. وعلى الرغم من أن تحديد نمط / أنماط الخطاب الملائم / الملائمة للإرتكاز عليه / عليها في حالة معينة هو امتياز مقصور على الطرف المشارك الأكثر قوة، كما هو حال رجل الشرطة في مثالنا، إلا أن إمكانية الاختيار تضع جميع المشاركين في موقع القرار والتحديد في نظام الخطاب وفي النظام الإجتماعي لعمل رجال الشرطة. كما أنها تضع جميع المشاركين في موقع التحديد من حيث أنها إجراء من بين عدد من الإجراءات للتعامل مع الحالات المختلفة، والتي تتشكل عبر سلسلة من أنماط الخطاب في ترتيب محدد؛ فجمع المعلومات، مثلاً، قد يتبع بـ التحقيق الذي قد يتسبب بالاتهام. وهكذا نجد أنه حتى مقطع صغير كهذا الإستجواب لا يقتضي مجرد نمط خطاب معين، بل يقتضي ضمناً نظام خطاب.

إذن، في الزعم أن الخطاب يرتكز على أنماط الخطاب (وأن الممارسة ترتكز على أنماط الممارسة)، كنت أحاول تجنب أي إيحاء بأن ثمة علاقة ميكانيكية بينهما. وعلى الرغم من أنه ينبغي أن نملك أعرافاً كي نتمكن من الإنخراط في الخطاب، إلا أن هذا الأخير ليس مجرد تحقق أو تطبيق للسابق. والحق أنه يمكن لخطاب معين أن يرتكز تماماً على نمطين أو عدة أنماط من الخطاب، كما أن الطرق الممكنة التي قد تتركب منها من حيث المبدأ أنماط الخطاب هي طرق لا حصر لها. إذن، بدلاً من مجرد التحقق الميكانيكي علينا أن ننظر إليه بوصفه امتداداً عبر تركيب إبداعي للمرجعيات الموجودة فعلاً، كما ينبغي أن ننظر إلى الحالات التقليدية لارتكاز الخطاب على نمط خطاب واحد، كما في مقطع الاستجواب، بوصفها حالات محدودة أكثر من كونها قاعدة.

تأمل مثلاً في مكان عملك أو دراستك الحالي أو السابق من حيث ممارساته الإجتماعية وبوصفها نظاماً اجتماعياً ونظام خطاب. دون بعض أنماط الممارسة الرئيسة، وحاول أن تتحقق من كيفية إفرادهم عن بعضهم البعض، ربما من حيث أنواع الموقف أو المشارك الذي يقترن معه هذا النمط من الممارسة أو ذاك. وتحقق إلى أي مدى تكون هذه الممارسات خطابية وإلى أي مدى تكون غير خطابية؟

الطبقة والسلطة في المجتمع الرأسمالي

يوسع هذا الجزء النقاش حول شروط الخطاب الإجتماعية على المستويين الإجتماعي والمجتمعي، ويقترح كيفية تحدد الخطاب بالبنى الإجتماعية في هذه المستويات. فعلاقات السلطة في مؤسسات

اجتماعية معينة وفي المجتمع ككل تحدد الطريقة التي تبنى فيها أنظمة الخطاب والأيديولوجيات التي تجسدها هذه الأنظمة. وبناءً عليه يتوجب علينا أن نكون بالغي الدقة في تحليل اللغة النقدي حين تناولنا خصائص المجتمع والمؤسسات التي نعنى بها. في ما يلي، وإن كان بشكل تخطيطي، سأعرف بعض الخصائص والنزعات البنائية الأساسية في المجتمع البريطاني؛ وهي خصائص واضحة أيضاً في المجتمعات الرأسمالية المماثلة. ومن ثم سأشير إلى الطرق التي يبدو أن هذه السمات تحدد بها ميزات الخطاب في المجتمع البريطاني الحديث. أعود وأشدد على أن التأويل الذي أقدمه للمجتمع البريطاني ليس تأويلاً حيادياً؛ إذ ليس ثمة تأويل حيادي، بل إنه تأويل يعكس خبرتي وقيمي والتزاماتي السياسية الخاصة.

إن الطريقة التي ينظم بها مجتمع ما إنتاجه الإقتصادي، وطبيعة العلاقات التي تترسخ في عملية الإنتاج بين الطبقات الإجتماعية هي سمات بنائية أساسية تحدد السمات الأخرى. فالإنتاج في المجتمع الرأسمالي هو في المقام الأول إنتاج بقصد الربح الخاص من السلع؛ مثلاً السلع التي تباع في السوق، وذلك من حيث اختلافه عن إنتاج السلع بقصد الإستهلاك المباشر من قبل منتجيها. والعلاقة الطبقية التي يعتمد عليها شكل الإنتاج هذا هي علاقة بين الطبقة (الرأسمالية) التي تملك وسائل الإنتاج والطبقة (العاملة) التي ترغم على بيع قوة عملها للعمل لدى الرأسماليين مقابل مقاضاة أجر يبقيهم على قيد الحياة.

ولكن، أليس هناك عدد كبير من الناس هم على علاقة تماسية عرضية إلى حد ما مع عملية الإنتاج هذه أكثر من كونهم منخرطين فيها؟ يبدو أن هذا الأمر ينطبق على تزايد العاملين في الصناعة «الخدمية» و «الترفيه» وتزايد تنوع فئات العمال «المهنيين» وما إلى ذلك. وبالطبع يشكل بعض هؤلاء الناس طبقات صغيرة؛ فبعضهم (العمال المهنيون، مثلاً) ينسبون أساساً إلى «الطبقة الوسطى» أو الطبقة البرجوازية الصغيرة. وسأشير بشكل فضفاض نسبياً إلى «*طبقة متوسطة*»، ولكن سأعتبر أيضاً أن الطبقة العاملة في بريطانيا الحديثة معقدة داخلياً فهي تشمل عمال قطاع «الخدمات» و «الترفيه» و «التقنية» ومجموعات أخرى من العمال، إضافة إلى «نواة» العمال الذين ينتجون السلع.

السلطة الإقتصادية وسلطة الدولة والسلطة الأيديولوجية

تبدأ العلاقة بين الطبقات الإجتماعية في الإنتاج الإقتصادي وتمتد إلى كافة أجزاء المجتمع الأخرى. وتعتمد قوة الطبقة الرأسمالية أيضاً على قدرتها على السيطرة على الدولة؛ فبعكس الرأي القائل أن الدولة تقف بشكل حيادي «فوق» الطبقات، سأعتبر أن الدولة هي العنصر الأساس في صون هيمنة الطبقة الرأسمالية وفي السيطرة على الطبقة العاملة. ولا تمارس هذه السلطة السياسية على نحو نموذجي من قبل الرأسماليين، بل من قبل حلف بين الرأسماليين والآخرين الذين يعتبرون أن مصالحهم مرتبطة مع الرأسمال؛ العديد من العمال المهنيين، على سبيل المثال، ويمكننا الإشارة إلى هذا الحلف بوصفه الكتلة المهيمنة.

وتكون سلطة الدولة؛ وهي تتضمن الحكومة وقيادة الشرطة والجيش والإدارة المدنية وغير ذلك، سلطة فاصلة في فترة الأزمات. غير أنه في شروط حياة أكثر طبيعية في المجتمع الرأسمالي تقوم سلسلة كاملة من المؤسسات الإجتماعية مثل مؤسسة التعليم والقانون والأديان ووسائل الإعلام وحتى العائلة، بشكل جماعي ومتضافر في صون استمرارية هيمنة الطبقة الرأسمالية. وغالباً لا يملك الناس السلطة في هذه المؤسسات الإجتماعية عن طريق الصلات المباشرة مع الطبقة الرأسمالية. لنتأمل مثلاً في سلطات مؤسسة التعليم المحلية ومديري المدارس والمدرسين ذوي المكانة المسؤولين عن معظم ما يجري في المدارس. ومع ذلك فإن تحليل الطريقة التي يوجه بها التعليم والمؤسسات الأخرى الأطفال للتكيف مع نظام علاقات الطبقات القائم والإقرار بها هو أمر مقنع تماماً.

ونستطيع توضيح هذا الأمر جزئياً من خلال الناس الذين يملكون السلطة في المؤسسات ويعتبرون غالباً أن مصالحهم مرتبطة مع الرأسمالية. بيد أن العامل الأكثر دلالة هو الأيديولوجيا. فالممارسات المؤسساتية التي يرتكز عليها الناس دون إعمال الفكر فيها كثيراً ما تجسد، بهذا الشكل أو ذاك، الإفتراضات التي تشرعن علاقات السلطة القائمة. وغالباً يمكننا النظر إلى الممارسات التي تبدو كونية وذات حس سليم على أنها قد نشأت في الطبقة المهيمنة أو الكتلة المهيمنة وأضفيت عليها الصفة الطبيعية فيما بعد. وحيثما تكون أنماط الممارسة، وفي كثير من الحالات أنماط الخطاب، مؤدية لوظيفة ترسيخ علاقات السلطة غير المتكافئة بهذه الطريقة، سأقول إنها تؤدي هذه الوظيفة أيديولوجياً.

والسلطة الأيديولوجية؛ أي سلطة إبراز ممارسات معينة بوصفها ممارسات كونية وذات حس سليم، هي تتمة ذات دلالة للسلطة الإقتصادية والسياسية، ولها دلالة خاصة هنا لأنها تمارس في الخطاب. وبتعابير عامة، ثمة طريقان يمكن لأولئك الذين يملكون زمام السلطة ممارسة سلطتهم وحمايتها من خلالهما؛ أعني من خلال إكراه الآخرين على التلاؤم معهم عبر الإقرار التام بممارسة العنف الجسدي وإن أدى إلى الموت، أو من خلال الظفر بقبول الآخرين، أو على الأقل رضوخهم، لحيازتهم السلطة وممارستهم لها. وبايجاز، إما من خلال الإكراه أو القبول. ويظهر الإكراه والقبول في الممارسة بأشكال لا حصر لها من التركيبات. فالدولة تشمل القوى القمعية التي قد تُستخدم لممارسة الإكراه إذا تطلب الأمر ذلك، غير أن أية طبقة حاكمة ترى في ممارسة حكمها من خلال القبول إن أمكن أمراً أقل كلفة وأخف وطأة وخطورة. والأيديولوجيا هي الآلية الأساسية للحكم من خلال القبول، ولأن الخطاب هو الأداة المفضلة لدى الأيديولوجيا، فهو ذو أهمية اجتماعية كبيرة في هذا السياق.

تأمل ثانية في مكان عملك، أو مكان دراستك، أو أية مؤسسة أخرى تعرفها من حيث التوازن القائم بين الإكراه والقبول، القوة والأيديولوجيا، في صون السيطرة الإجتماعية. هل يمكنك تمييز أنماط خطاب خاصة لها أهمية أيديولوجية في «الحكم من خلال القبول»؟.

علاقات السلطة وعلاقات الطبقات والصراع الإجتماعي

لا يمكننا اختزال علاقات السلطة إلى العلاقات الطبقية. إذ توجد علاقات سلطة بين المجموعات الإجتماعية في المؤسسات، كما رأينا، وثمة علاقات سلطة بين النساء والرجال وبين المجموعات

الإثنية وبين الشباب والشيوخ، وهي ليست علاقات محددة بمؤسسات معينة. وتنبع إحدى مشاكل تحليل الرأسمالية المعاصرة من كيفية فهم الصلة بين العلاقات الطبقية وأنماط العلاقات الأخرى هذه. فمن جهة، ليس ثمة صلة شفافة بسيطة بين هذه العلاقات تبرر اختزال العلاقات الأخرى إلى العلاقات الطبقية، وذلك من خلال اعتبارها مجرد تعابير غير مباشرة عن الطبقات. ومن جهة أخرى، تحدد العلاقات الطبقية طبيعة المجتمع ولها تأثير نافذ وجوهري في جميع جوانبه بما فيها هذه العلاقات الأخرى. لذلك من غير الملائم أن نعتبر النوع (ذكر أو أنثى) والعرق وغير ذلك بوصفها علاقات متوازية تماماً مع الطبقة. وسأعتبر أن للعلاقات الطبقية مركزاً أكثر جوهرية من العلاقات الأخرى، وبوصفها تضع بارومترات تكون العلاقات الأخرى مجبرة على التطور ضمن حدودها، وهي بارومترات واسعة بما يكفي لإفساح المجال لخيارات عدة، غير أن العوامل المحددة المستقلة بذاتها تقلصها إلى العلاقة المعنية موضوع البحث.

وعلاقات السلطة هي دوماً علاقات صراع، وأنا أستخدم المصطلح هنا بمعناه التقني الذي يشير إلى السيرورة التي تنخرط وفقاً لها المجموعات الإجتماعية ذات المصالح المتباينة مع بعضها البعض. ويجري الصراع الإجتماعي بين مجموعات ذات فئات متعددة؛ أي بين النساء والرجال، السود والبيض، الشباب والشيوخ، والمجموعات المهيمنة والمهيمنة عليها في المؤسسات الإجتماعية وغير ذلك. ولكن، كما أن العلاقات الطبقية هي أكثر العلاقات جوهرية في المجتمع الطبقي، كذلك الصراع الطبقي فهو أكثر أشكال الصراع جوهرية. والصراع الطبقي مسألة ضرورية ومتأصلة في النظام الإجتماعي الذي يعتمد في زيادة معدل الربح وسلطة الطبقة الواحدة إلى حده الأعلى، على زيادة استغلاله وهيمنته على الآخرين إلى حده الأعلى. وقد يكون الصراع الإجتماعي أكثر أو أقل شدة وقد يظهر بأشكال علنية إلى هذا الحد أو ذاك، إلا أن جميع التطورات الإجتماعية وأية ممارسة للسلطة تجري في ظل شروط الصراع الإجتماعي. وينطبق هذا على اللغة أيضاً، فاللغة هي موقع الصراع الطبقي ورهانه، ويجب على أولئك الذين يمارسون السلطة من خلال اللغة أن ينخرطوا باستمرار في الصراع مع الآخرين ليدافعوا عن مراكزهم (أو ليخسروها).

التغيرات في الرأسمالية

لقد مرّت الرأسمالية بتغيرات عدّة منذ القرن التاسع عشر. فقد ميّز ماركس في تحليلاته الإقتصادية ميلاً نحو الإحتكار؛ ميلاً نحو تركيز الإنتاج في يد عدد يتناقص أبداً من الوحدات التي تكبر دائماً. وأصبح هذا الميل أكثر علنية مع مرور الزمن، فقد أصبح المقياس الآن عالمياً؛ إذْ يسيطر عدد صغير نسبياً من الشركات متعددة الجنسية على الإنتاج في العالم الرأسمالي في الوقت الحاضر.

وفي الوقت نفسه، توسع مجال الاقتصاد الرأسمالي بشكل تدريجي حدَّ أنه أخذ على عاتقه جميع جوانب الحياة التي كان يُنظر إليها سابقاً على أنها منفصلة تماماً عن الإنتاج. وتوسع نطاق السلعة من كونها «سلعة» ملموسة إلى جميع أصناف السلع غير الملموسة؛ من الدروس التربوية إلى العطل مروراً بالتأمين الصحي، وحتى تشييع الجنازات، التي تباع وتشترى في السوق الحرة وكأنها على

شكل علب مثل مسحوق الغسيل. لا بل إن استهلاك السلعة قد خضع لتركيز أشد يمكننا تلخيصه بمصطلح النزعة الإستهلاكية. وكنتيجة لذلك، تعدّى الاقتصاد وسوق السلعة بشكل هائل على حياة الناس بما فيه، وخاصة عبر وسيط التلفزيون، حياتهم «الخاصة» في المنزل وفي كنف الأسرة.

أما الميل الآخر الذي كان يحدث بتوازٍ مع الميل نحو الإحتكار، فهو تزايد سيطرة الدولة والمؤسسة على الناس عبر أشكال متنوعة من البيروقراطية. فمن جهة، باتت الدولة تتدخل على نحو متزايد لخلق الشروط الملائمة لعمل الشركات متعددة الجنسية الهادئ، وذلك بالسيطرة على تداول العملة والسيطرة على التضخم المالي وفرض القيود على الأجور وعلى قدرة الإتحادات التجارية للقيام بالفعل الصناعي وما إلى ذلك. ومن جهة أخرى، توسعت وبشكل حاد، دائرة تعرض أفراد «الجمهور» للتدقيق البيروقراطي كجانب عكسي للإعلانات التي يحصل عليها الفرد من الخدمات التي تقدمها الدولة له.

هل يمكنك إيجاد أمثلة عن توسع نطاق السلعة؟ إبحث خاصة عن الحالات التي امتدت فيها لغة السلع إلى مجالات أخرى (مثلاً، «إنها فكرة عظيمة، ولكن هل يمكنك بيع مثل تلك الأفكار إلى الناس؟ وهل سيشترونها، وبالطبع لا يهم كيفية رَزْمِك لها؟»).

تحليل المجتمع وتحليل الخطاب

سأعرض الآن بتعابير عامة بعض علاقات التحديد بين خصائص المجتمع الرأسمالي الحديث وخصائص أنظمة الخطاب والتي قد يكون من المفيد القيام بدراستها. وما سأعرضه في ما يلي مبني على تصوّراتي عن بريطانيا الحديثة.

لقد شدّدت على أهمية الأيديولوجيا من حيث الطريقة التي تساهم بها المؤسسات الاجتماعية المتنوعة في تعزيز موقع الطبقة المهيمنة. فالمجتمع الحديث يتميز باندماج المؤسسات الاجتماعية الشديد في مهمة الحفاظ على هيمنة الطبقة. وبشكل متوافق قد يتوقع المرء درجة عالية من الاندماج الأيديولوجي بين أنظمة الخطاب المؤسساتية داخل أنظمة الخطاب المجتمعية. وأعتقد أن المرء قادر على فهم هذا. فعلى سبيل المثال هناك أنماط خطاب أساسية محددة تجسّد الأيديولوجيات التي تُشَرْعِن، بهذا الشكل المباشر أو ذاك، العلاقات المجتمعية القائمة والتي تكون بارزة تماماً في المجتمع الحديث حدَّ أنها «استعمرت» أنظمة خطاب مؤسساتية متعددة. وهي تشتمل على خطاب الإعلانات وخطاب إجراء المقابلات وخطاب الاستشارة والعلاج. فالإعلانات مثلاً تجعل من جمهور السكان جزءاً لا يتجزأ من نظام السلعة الرأسمالي حيث تختار لهم الدور الشرعيّ لا بل المرغوب فيه بوصفهم «مستهلكين».

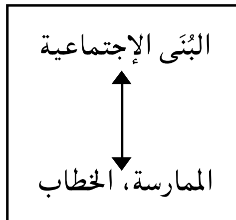
واقترحتُ أيضاً في ما تقدم علاقة خاصة بين الأيديولوجيا وممارسة السلطة من خلال القبول من حيث تباينه عن الإكراه. وأعتقد أن ممارسة السيطرة الاجتماعية في المجتمع الحديث تتزايد بشكل تدريجي، حيثما أمكن، من خلال القبول. وغالباً تكون هذه المسألة مسألة إدماج الناس في أجهزة السيطرة التي حدث أنْ اعتبروا أنفسهم جزءاً منها (أي بوصفهم مستهلكين أو مالكي أسهم في

«ديمقراطية امتلاك الأسهم»). وبما أنّ الخطاب هو أداة الأيديولوجيا المفضّلة، ومن ثمّ الأداة المفضّلة للسيطرة من خلال القبول، ربما ينبغي أن نتوقع تغيرات كمية في دور الخطاب في تحقيق السيطرة الاجتماعية. إذْ أنّ جرعات «الأخبار» المستمرة التي يتناولها الناس يومياً هي واقعة لها دلالتها في السيطرة الاجتماعية وهي تفسّر نسبة لها دلالتها أيضاً في متوسط انخراط المرء اليومي في الخطاب. غير أن الاعتماد المتزايد على السيطرة من خلال القبول هو أمر يحتمل أن يكون له جذوره في أمر آخر، ألا وهو سمة الخطاب المعاصر النوعية؛ أي نزوع خطاب السيطرة الاجتماعية نحو المساواتية الزائفة ونزع علامات النفوذ والسلطة السطحية. ويجد المرء هذا في أنظمة الخطاب المتنوعة مثل الإعلان والتعليم وبيروقراطية الحكم.

ديالكتيك البُنَى والممارسات

والعلاقة بين الخطاب والبُنَى الاجتماعية ليست علاقة ذات اتجاه واحد بالشكل الذي اقترحته حتى الآن. فضلاً عن أن الخطاب الذي يتحدَّد بالبُنى الاجتماعية، له تأثيراته على هذه البُنَى وله إسهامه في تحقيق الاستمرار والتغيير الاجتماعيين. ولأن العلاقة بين الخطاب والبُنَى الاجتماعية هي علاقة ديالكتيكية بهذا الشكل يضطلع الخطاب بمثل هذه الأهمية في علاقات السلطة والصراع عليها؛ فسيطرة مالكي السلطة المؤسَّسَاتية والمجتمعية على أنظمة الخطاب هي إحدى العوامل التي تمكّنهم من الحفاظ على سُلطتهم.

لنبدأ من نظرة أكثر عمومية عن العلاقة بين الممارسة الاجتماعية والواقع. فالممارسات الاجتماعية لا «تعكس» واقعاً مستقلاً عنها ليس إلاّ، بل إن علاقتها مع الواقع هي علاقة فعّالة وتغييرية. والعالم الذي تعيش فيه الكائنات الإنسانية هو عالم خلقه الإنسان إلى حد كبير، عالم تشكّل من خلال الممارسة الاجتماعية. ولا يسري هذا على العالم الاجتماعي فحسب، بل يسري أيضاً على ما ندعوه عادة بـ «العالم الطبيعي»، إذْ أنّ جوهر النشاط البشري يكمن في أنه يبتدع أسباب حياة الناس من خلال تحويل العالم الطبيعي. وبقدر ما يتعلق الأمر بالعالم الاجتماعي، فإن البنى الاجتماعية لا تحدد الممارسة الاجتماعية فحسب، بل هي أيضاً نتاج لها. وبمزيد من التحديد، لا تحدد البُنَى الاجتماعية الخطاب فحسب، بل هي نتاج للخطاب أيضاً.



الشكل (٣) البنى الاجتماعية والممارسة الاجتماعية

مثال: مواقع الذات في المدارس

لنجعل هذا الادعاء أكثر عينيّة من خلال الرجوع إلى مثال عن البنية الاجتماعية لمؤسسة اجتماعية؛ وأقصد بها المدرسة، فللمدرسة نظام اجتماعي ونظام خطاب تنخرط ببناء مميز لـ «حيّزها الاجتماعي» في مجموعة من المواقف التي يجري فيها الخطاب (مثل، الصف والاجتماع ووقت اللعب وجلسات هيئة الأساتذة... إلخ) وفي مجموعة من «الأدوار الاجتماعية» المعترف بها والتي يتقاسمها الناس من خلال الخطاب (مثل، المدير والمعلم والتلميذ وهيئة الطلاب الإدارية... إلخ) وفي مجموعة من غايات الخطاب المصدَّق عليها؛ أي التعليم والتدريس والفحص والحفاظ على السيطرة الاجتماعية، هذا فضلاً عن مجموعة من أنماط الخطاب. وللتركيز على «الأدوار الاجتماعية» أو ما أفضّل أن أدعوه بـ مواقع الذات (سأشرح المصطلح عمّا قريب) دلالة أنّ المعلّم والتلميذ هما ما يقومان بفعله. فأنماط خطاب غرفة التدريس تؤسّس موقع الذات للمعلّمين والتلاميذ؛ ومن خلال شغل هذه المواقع ليس إلاّ، يصبح المعلّم معلّماً والتلميذ تلميذاً. إنّ شغل مواقع الذات هو بشكل أساسي مسألة القيام «أو عدم القيام» بأشياء معيّنة تماشياً مع حقوق الخطاب وواجبات المعلّمين والتلاميذ؛ أي ما يُسمح به وينبغي أن يقوله كلّ واحد منهم وما لا يُسمح ولا ينبغي أن يقوله، داخل نمط الخطاب ذاك. إذن، هذه هي الحالة التي تقوم فيها البُنَى الاجتماعية، في شكل خاص من أعراف الخطاب، بتحديد الخطاب. غير أنّها أيضاً الحالة التي يقوم فيها المعلّمون والتلاميذ، من خلال شغلهم مواقع ذات معيّنة، بإنتاج هذه المواقع؛ ولأن هذه المواقع مشغولة ليس إلاّ، تستمر في كونها جزءاً من البنية الاجتماعية. وبذا يقوم الخطاب بدوره في إعادة إنتاج البنية الاجتماعية.

الـ «الذات»

غير أنّ ما شرحته الآن هو حلقة مغلقة؛ فأنماط الخطاب تحدّد ممارسات الخطاب، التي بدورها تعيد إنتاج أنماط الخطاب. في حين أن مفهوم إعادة الإنتاج هو أكثر تعقيداً وأكثر أهمية ودلالة من الناحية الاجتماعية. ولفهم هذا الأمر سننظر في اختياري لمصطلح مواقع «الذات» بدلاً عن «الدور الاجتماعي». فلـ الذات أيضاً «التباس موفّق» كنّا قد رأيناه في الممارسة والخطاب على الرغم من اختلاف سياقه هنا. إذْ أن الذات لها دلالة تشير إلى أحد ما يرزح تحت سلطان سلطة سياسية، وبالتالي فهو سلبي ومُكَيَّف؛ غير أن ذات الجملة [أي فاعل الجملة] يكون عادة فاعلاً إيجابياً، فهو الذي «يقوم» بالفعل، وهو لهذا السبب متورط في الفعل الاجتماعي.

والذوات الاجتماعية، كما أشرت سابقاً، مجبرة على العمل ضمن حدود مواقع الذات المؤسَّسَة في أنماط الخطاب. وهي بهذا المعنى فاعل سلبي؛ ولكن، لأنّ الذوات مجبرة بهذا الشكل فحسب، يمكنها أن تفعل كأدوات اجتماعية. وكما ذكرت آنفاً، أن تكون مجبراً هو شرط مسبَّق لأن تكون قادراً على الفعل. فالأدوات الاجتماعية أدوات إيجابية ومبدعة. ويمكنك مراجعة إصراري على أن الخطاب «والممارسة بشكل عام» يرتكزان على أنماط الخطاب أكثر من كونهما تحقيقاً ميكانيكياً لها. ويمكنك

مراجعة اقتراحي القائل أن الخطابات ترتكز إجمالاً على تركيبة من أنماط الخطاب. وأنماط الخطاب هي مرجع للذوات، غير أن عملية تركيبها بما تتطلبه الحاجات الاجتماعية المتغيرة باستمرار وبما يتطلبه تناقض المواقف الاجتماعية الواقعية هي عملية إبداعية.

ويتطلب مصطلح إعادة الانتاج بدوره بعض التعليق. إذْ كلما قام الناس بإنتاج أو تأويل الخطاب فهم بالضرورة يرتكزون على أنظمة الخطاب وعلى جوانب البنية الاجتماعية الأخرى، المذوّتة في «موارد الأعضاء» الخاصة بهم. وتتشكّل باستمرار هذه البُنَى من جديد في الخطاب والممارسة من خلال الارتكاز عليهما. وبهذا المعنى يكون الخطاب، والممارسة بوجه عام، نتاج البُنَى ومنتجي البُنَى. وسيرورة التشكُّل من جديد (أي إعادة الإنتاج) من خلال الارتكاز عليها هي ما أشرت إليه على أنه إعادة إنتاج، غير أنه قد تنتج البُنَى من جديد دون تغيّر فعلي، أو قد يتم إنتاجها من جديد (من خلال التركيب المُبْدِع الذي أشرت له سابقاً) في أشكال معدّلة. وقد تكون عملية إعادة الإنتاج مقاومة للتغيير ومساندة للثبات، أو قد تكون بشكل أساسي متحوّلة ومُحدثة التغيّرات.

إنّ علاقات السلطة التي تسود بين القوى الاجتماعية، والطريقة التي تتطوّر بها هذه العلاقات في سياق الصراع الاجتماعي هي المحدّد الأساسي للطبيعة المحافظة أو التحويلية لإعادة إنتاج في الخطاب. وهكذا، فقد اقترحت أن أنظمة الخطاب تجسّد افتراضات أيديولوجية، وهذه الافتراضات تُعزِّز وتُشرْعِن علاقات السلطة القائمة. فإن حدث انزياح في علاقات السلطة من خلال الصراع الاجتماعي، سنتوقع التحوّل في أنظمة الخطاب. وعلى العكس، إن بقيت علاقات السلطة ثابتة نسبياً قد يُضفي هذا الثبات سمة محافظة على إعادة الإنتاج. ولكن، قد لا تكون هذه هي الحالة بالضرورة، لأنه حتى وإنْ بقيت علاقات السلطة ثابتة نسبياً، فهي تحتاج أن تجدّد نفسها في عالم يتغيّر باستمرار، وقد يكون تحوّل أنظمة الخطاب بهذا الشكل ضرورياً حتى بالنسبة للمجموعات المهيمنة اجتماعياً كي تحافظ على موقعها.

إبحث مثلاً عن التركيبات الإبداعية لأنماط الخطاب. ويُعتبر الإعلان مرجعاً جيّداً إذ يتم استغلال أنماط مُتباينة بوصفها آليات لبيع الأشياء.

إعادة إنتاج الطبقة وجداول الأعمال المحجوبة

ولكن ماذا عن الحالة التي تكون فيها جوانب البُنَى الاجتماعية أكثر تجريداً وانتشاراً كالعلاقة بين الطبقات الاجتماعية في مجتمع ما؟ فالعلاقات الطبقية تحدّد الخطاب (والممارسة الاجتماعية بوجه عام) من جهة، غير أنه يُعاد إنتاجها في الخطاب، من جهة أخرى. لكن، لا تظهر العلاقات الطبقية والمواقع ولا تنتج بشكل مباشر في معظم الممارسة. والصلة بين العلاقات الطبقية والخطابات هي صلة من النوع غير المباشر، وهي غير مباشرة على وجه الدقة من خلال أنماط خطاب المؤسسات الاجتماعية المتنوعة في مجتمع ما. فمن حيث إعادة الإنتاج يُمكننا القول، مثلاً، أن علاقات المعلّم/ التلميذ ومواقعهما المطمورة في نمط الخطاب التعليمي يُعاد إنتاجها مباشرة في الخطاب التعليمي، بينما الخطاب نفسه يُعيد إنتاج العلاقات الطبقية على نحو غير مباشر. الفكرة العامة إذن، هي أن مؤسسة

التعليم، إلى جانب جميع المؤسسات الاجتماعية الأخرى، تمتلك كـ «جدول أعمال محجوب» لها إعادة إنتاج العلاقات الطبقية والبُنَى الاجتماعية الأخرى ذات المستوى الأعلى، هذا فضلاً عن برنامجها التعليمي الصريح.

ولأنها محجوبة وغير مباشرة، فلا التحديد الاجتماعي لأنماط خطاب المؤسسات الاجتماعية المتنوعة (والتحديد الاجتماعي للخطاب بالتالي) من قبل مستويات أكثر تجريداً للبُنية الاجتماعية ولا تأثيراتها على مستويات البُنية الاجتماعية هذه، تكون مرئية للذوات في السياق الطبيعي للأحداث. وبكلمات بيير بوردو «لأن الفاعل لا يعرف على وجه التحديد ما يفعله، فإن ما يفعله له دلالة أكبر مما يعرفه». إن لا شفافية الخطاب (والممارسة بوجه عام) يشير لما للخطاب من أهمية اجتماعية أكبر مما قد يبدو عليه في الظاهر؛ ففي الخطاب يستطيع الناس أن يُشرْعِنُوا (أو ينزعوا الشرعية عن) علاقات سلطة معينة دون أن يعوا ما يفعلونه. وتشير هذه اللاشفافية أيضاً إلى كل من المبدأ الأساسي للتحليل النقدي في طبيعة الخطاب والممارسة؛ فثمة أشياء يقوم بها الناس دون وعي لها، ويشير إلى الطابع الاجتماعي الكامن للتحليل النقدي بوصفه وسيلة لإثارة وعي الناس الذاتي.

بقيت كلمة عن مقطع استجواب الشرطة في ضوء هذه الأفكار. أن تكون ضابط شرطة أو شاهداً لدى الشرطة هي مسألة شغل مواقع الذات التي تتأسّس في الخطابات مثل خطاب (جمع المعلومات) في الاستجوابات الذي تم الارتكاز عليه في المقطع. وبقدر ما يشغل الناس هذه المواقع بشكل روتيني، بقدر ما يُعاد إنتاج شخصيتي ضابط الشرطة والشاهد المتعارف عليهما كجزء من البنية الاجتماعية لدائرة الشرطة من حيث هي مؤسسة اجتماعية. غير أن الممارسة الدنيوية والمتعارف عليها، كما هو الأمر في مقطع الاستجواب، تساهم بشكل غير مباشر في إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية غير المتكافئة لمجتمعنا، وذلك من خلال إضفاء الصفة الطبيعية على التسلسل الهرمي، ومن خلال التلاعب الروتيني المتبلّد بالناس لصالح الغايات البيروقراطية من الفعالية، ومن خلال صورة الشرطي بوصفه مساعدنا وحامينا (بدلاً عن كونه الذراع الضارب لجهاز الدولة). ومن غير المحتمل أن الناس الذين يشاركون في مثل هذه الاستجوابات، بما فيه ضباط الشرطة، يدركون بوجه عام هذه التأثيرات التوالدية.

فكّر في مؤسسة اجتماعية تعمل فيها بنفسك في ضوء ما قلته في هذا الجزء. ما هي مواقع الذات الأساسية التي يشغلها الناس في الخطاب؟ ركّز اهتمامك على أحد مواقع الذات هذه، وقد تكون إحدى المواقع التي تشغلها بنفسك، فما الذي يسمح لك أن تجبر على القيام أو عدم القيام به في الخطاب الذي يميز موقع الذات؟ وأخيراً، فكّر في مدى إمكانية هذه المؤسسات في إعادة إنتاج بُنَى اجتماعية ذات مستوى أعلى مثل العلاقات الطبقية بوصفها جزءاً من «جدول أعمال محجوب».

خلاصة واستنتاجات

اقترحت في هذه الدراسة أنه ينبغي على الدراسة اللغوية النقدية أن تجعل من اللغة لغة مفهوماتية بوصفها شكلاً من أشكال الممارسة الاجتماعية، أو ما دعوته بـ الخطاب؛ وأنه ينبغي عليها أن تركز

على كل من تحدد الخطاب بالبُنَى الاجتماعية، وتأثيرات الخطاب على المجتمع من خلال إعادة إنتاجه للبُنَى الاجتماعية. ولا يرتبط كل من تحدّد الخطاب وتأثيراته مع عناصر في حالات الخطاب الاجتماعية فحسب، بل يرتبطان كذلك مع أنظمة الخطاب التي هي جوانب خطابية للأنظمة الاجتماعية على المستوى المجتمعي وعلى مستوى المؤسسات الاجتماعية. ولا يكون الناس عادة مُدركين لتحديدات هذه المستويات وتأثيراتها، وبناء عليه فإن مهمة الدراسة اللغوية النقدية مساعدة الناس على وعي الأسباب الكامنة وراء خطابهم وتبعاته.

لقد وضعت هذه الدراسة الأساسات النظرية لما سيتقدّم من الدراسات. وإحدى تبعات فهم اللغة بوصفها مجرد شكل معين من أشكال الممارسة الاجتماعية، قد يكون أنه ينبغي على دراسة اللغة أن تكون متزامنة أكثر مما اعتادت عليه مع إيقاع الأبحاث الاجتماعية. وسأستكشف فيما سيتقدم من الدراسات الأبعاد اللغوية للتغييرات الاجتماعية مع فكرة تحديد الدور الذي يتولاّه الخطاب في بداية التغيّرات الاجتماعية وفي تطوّرها، ومن ثمّ في اندماجها وترسيخها. غير أنه علينا أن نتعمّق أكثر في العلاقة بين الخطاب والسلطة والأيديولوجيا والتي، كما اقترحت، تقع في مركز ممارسة الخطاب الاجتماعية. إذاً، هدفي هو التركيز على السلطة والأيديولوجيا في علاقتهما مع الخطاب.

ترجمة : رشاد عبد القادر

* هذه المقالة فصل من كتاب Language & Power by: Norman Fairclough الصادر عام ١٩٨٩ عن LONGMAN، لندن.

دراسات

علم الجمال عند مدرسة فرانكفورت

فيل سليتر

كانت محاضرة هوركهايمر الإفتتاحية قد ركّزت على مسألة «العلاقة بين الحياة الإقتصادية للمجتمع، والتطوّر النفسي للأفراد، والتغيّرات في المجالات الثقافية (بالمعنى الأضيق). وتشتمل هذه الأخيرة بصفة خاصة على الفن[١]. وهكذا حمل العدد الأول من الصحيفة Zeitschrift مقال لوڤينتال «حول الموقف الإجتماعي للأدب». ولا يدعو إلى الدهشة أن لوڤينتال (الذي ولد في عام ١٩٠٠) يشدّد هنا على الحاجة إلى أساس نظري شامل: «نظرية متسقة للتاريخ والمجتمع»[٢]. والأمر الذي له دلالته أن لوڤينتال يضيف ما يلي:

> في التفسير الإجتماعي للبنية الفوقية ... يحتلّ مفهوم الأيديولوجية موقعاً حاسماً. ذلك أن الأيديولوجية مكوِّن من مكونات الوعي يتميز بوظيفة حجب التناحرات الإجتماعية ويستبدل بالفهم الصحيح لهذه التناحرات وهم الانسجام. وتتمثل مهمة التاريخ الأدبي إلى حدّ كبير في تحليل الأيديولوجيات[٣].

وهذه النظرية، التي تستبق النقد اللاحق للفن «الإيجابي»، تُبرز مسألتين رئيسيتين: الأولى، ما هي جوانب الهياكل الإجتماعية المعنية التي تجد تعبيرها في عمل محدّد من الأعمال الأدبية؟ والثانية، ما هي تأثيرات ذلك العمل داخل المجتمع الذي تم إنتاجه فيه؟[٤]. غير أن لوڤينتال يركّز، في تحليلاته الفعلية، على المسألة الأولى؛ أمّا المسألة الأخيرة فلا تتم معالجتها بصورة جدّية، وهكذا فإن مسألة فن تحريضيّ، يعكس المجتمع بصورة نقدية، ويتوجّه إلى جمهور معيّن وإلى تعزيز الممارسة الإجتماعية الثورية، لا يجري حتى طرحها.

غير أنه يجب، قبل أن نشرع في القيام بعملية ما بعد - نقد Metacritique ، أن ندرك إدراكاً تاماً أنه لم يتغيّر الدور النسبيّ لعلم الجمال خلال الثلاثينات فحسب (أنظر الفصل الرابع) بل،

بالإضافة إلى ذلك، كان نفس الموضوع الذي يعالجه علم الجمال هذا كمّاً محدّداً تاريخياً، وبالتالي متغيّراً. وكما كتب أدورنو في وقت لاحق فإن: «تعريف ما هو فن يرشده بصورة أوّليّة ما كانه هذا الفن في ما مضى، لكنه لا يجعل نفسه شرعياً إلاّ عن طريق ربط نفسه بما أصبح عليه، وإلاّ عن طريق ترك نفسه مفتوحاً على ما يسعى إلى أن يصير إليه، وقد يكون بمستطاعه أن يصير إليه»[٥].

ويتمثل علمُ جمالِ مدرسة فرانكفورت في تحليل الفن في توتره الدينامىّ مع الكلّية الاجتماعية - التاريخية: تحليل نضاله الثوري ضدّ، وانتصاره على، الأيديولوجية الإقطاعية؛ تحليل أوج ازدهاره وانحطاطه اللاحق؛ تحليل انحطاطه إلى «صناعة ثقافة»؛ بالإضافة إلى مسألة وجود الفن بصورة غير مستقرة دوماً بوصفه قوة اجتماعية نقدية. وأيّ تحليل واف لمدرسة فرانكفورت يجب أن يستوعب، وإن بصورة نقدية، هذا الإطار النظري بأسره.

١ - الفن بوصفه إيجاباً

إذا وضعنا جانباً إنتاج ڤالتر بنيامين (وهو شخصية هامشية في مدرسة فرانكفورت ستجري مناقشة نظرياته في ما بعد)، يتمثل الموقف الأكثر تقدّماً حول الفن، والذي تبنته مدرسة فرانكفورت، في كلّ تاريخها في الفكرة النقدية المتمثلة في «الإيجاب». وقد أعطى ماركيوز - في عام **١٩٣٧** - هذه الفكرة أوضح تعبير عنها:

> المقصود بالثقافة الإيجابية تلك الثقافة الخاصة بالعهد البرجوازي، والتي أدّت في مجرى تطوّرها إلى عزل العالم العقلي والروحي كعالم مستقل من القيم عن الحضارة وهو عالم يُعدّ أيضاً أسمى من الحضارة.
>
> وتتمثل سمته المميزة الحاسمة في تأكيد عالم مُلزم بصورة شاملة، وأفضل وأكثر قيمة بصورة أبدية، عالم يجب تأكيده بصورة غير مشروطة، عالم مختلف جوهرياً عن العالم الواقعي المتمثل في النضال اليومي من أجل البقاء، لكنه قابل للتحقيق من جانب كل فرد لنفسه «من الداخل»، بدون أيّ تحويل للواقع الاجتماعيّ[٦].

وحيث أن هذا الرأي ليس، في الواقع، سوى النقد الماركسي للمثالية الجدلية، منقولاً إلى مجال علم الجمال، فلا يدعو إلى الدهشة أن هذا النقد ليس مجرّد شجب: يشدّد ماركيوز على أن هذه الثقافة ذاتها كانت، رغم، أو - ربما - بسبب، مثاليتها، تعبيراً عن السخط إزاء عالم تسوده الحتمية الإقتصادية العمياء. وقد بذل فن العهد البرجوازي الليبراليّ قصارى جهده في سبيل كشف الطبيعة الإنسانية والعلاقات الإنسانية المختفية وراء الستار المشيّأ للإنتاج السلعيّ، موجّهاً بذلك إصبع الإتهام إلى الفيتيشية الإقتصادية. ولكن النقد المادي «للثقافة الإيجابية» يظلّ قائماً.

> تستخدم الثقافة الإيجابية الروح، كاحتجاج ضدّ التشيّؤ، فقط لتستسلم له في نهاية الأمر .. وفي شكل الوجود الذي تنتمي إليه الثقافة الإيجابية، «لا تكون السعادة بسبب البقاء على قيد الحياة ... ممكنة إلاّ بوصفها سعادة في الوهم». غير أن هذا الوهم له تأثير واقعي، هو خلق السخط. غير أن معنى هذا الأخير يتبدّل تبدّلاً حاسماً؛

إنه يدخل في خدمة الأمر الواقع(٧).

وبالتالي فإن «الثقافة الإيجابية» محكوم عليها بالعجز، كما يبرهن ماركيوز، بحكم وسط وجودها ذاته. ويشكل هذا، في سياق الحديث عن علم الجمال، مطلباً إلزامياً للتخطي النظريّ والعمليّ للمثالية.

ويطرح هذا مسألة تجاوز هذه الثقافة: وذلك يعني، ليس فقط مجرّد تأمّل نقديّ فيها بل أيضاً، وقبل كل شيء، الإلتزام بتحرير القوى المعارضة التي يصوّرها الفن، وتحرير الفن ذاته من تشويهات المثالية. والمهمة التي تطرح نفسها هي تطوير نظرية وممارسة جماليتين نقديتين يمكنهما، بفضل إدراك البُعد الماديّ «للسعادة» و«الحرية»، وبفضل التخلص من أيّ إضفاء لطابع المطلق على «الروح» أو «الفن»، أن تؤلفا قوة معارضة متماسكة داخل المجتمع، ترتبط ارتباطاً فعلياً بحاجات وغايات ومنظورات الممارسة الإجتماعية النقدية بمجملها. والأمر الذي له دلالته أنه عند نقطة الإتصال هذه على وجه التحديد يتقهقر علم جمال مدرسة فرانكفورت، ليدخل في متاهة من التناقضات غير القابلة للحلّ.

غير أنه قبل بحث الطبيعة المحدّدة لعجز مدرسة فرانكفورت، في علم الجمال، كما في نظريتهم الإجتماعية بمجملها، عن تبنيّ ما يسميه كرال «وجهة النظر الطبقية العملية»، يجب أن يكون مفهوماً بكل جلاء أن الإزدواج في نقد «الإيجاب» لا يخلو من مبرّر ما. ففي مواجهة الإطار الإجتماعي السياسي الجديد الذي تؤلفه الرأسمالية الإحتكارية والفاشية و«صناعة الثقافة»، لا بد من إدخال تعديل على تقييم الثقافة الليبرالية. وترتدي الثقافة «الإيجابية» لرأسمالية دعْه يعمل - Laissez Faire مغزى الأثر الرجعيّ لقوة تدميرية، بحكم كونها غير ذات بُعد واحد. وهذه النظرية معروفة تماماً من كتاب الإنسان ذو البُعد الواحد، ولكنها تبرز أيضاً في مقال ماركيوز في عام ١٩٣٧ حول «الإيجاب»:

> إن القوة النقدية والثورية للمثل الأعلى، الذي، رغم عدم واقعيته ذاته، يُبقي أفضل رغبات البشر حيّة وسط واقع رديء، تصبح أكثر وضوحاً في تلك الفترات التي تكون الفئات الإجتماعية المتخمة قد وصلت فيها إلى حدّ خيانة المثل العليا الخاصة بها(٨).

ويكمن ضعف هذا التقييم في واقع أن «القوة النقدية والثورية للمثل الأعلى» لا يتم سوى مجرّد إرجاعها إلى مكانتها السابقة، فلا يجري تجاوزها إلى التزام بمهمة ممارسة نقدية جمالية تتكيف لتتلاءم مع متطلبات النضال الأيديولوجي الجماهيري في المحيط الإجتماعي التاريخي الجديد. ولا تفعل «القوة النقدية والثورية» أكثر من أن «تصبح واضحة». ويتم إثبات سلبية هذا الموقف بمزيد من الجلاء بتأكيد أنه «حتى الإبقاء على الرغبة في التحقق خطير في الوضع الراهن»(٩). أمّا الإنتقال من هذا «الخطر» إلى الممارسة النقدية فلا يتم تقديم تصوّر عنه.

ولكن أية مناقشة لممارسة كهذه ستظل مجرّدة بالضرورة إلى أن يتم إدراك طبيعة «صناعة الثقافة» والتطويع الأيديولوجي عبر الثقافة الشعبية. وهذه المهمة تواجه المثقف النقديّ في الوقت الحاضر، ليس أقلّ مما واجهت مدرسة فرانكفورت في الثلاثينات. وهذه المهمة، التي تحدّدت بصورة حاسمة، أصبحت

في متناولنا تماماً في الوقت الحاضر، ويرجع ذلك إلى حدّ بعيد إلى إنجازات فريق هوركهايمر في هذا المجال خلال فترة الصحيفة.

٢ - الفن بوصفه تطويعاً: «صناعة الثقافة»

قامت مدرسة فرانكفورت بصياغة نقدها للتطويع الثقافي في قالب هجوم ليس فقط على الفاشية (وكأنه موجَّه إلى «شيء مّا في ذاته»)، بل - أساساً - في قالب هجوم على الرأسمالية الإحتكارية بمجملها. وبالتالي يتحدث مقال ماركيوز حول «الإيجاب»، بعد أن عرض بإيجاز «الحرية» الداخلية في المجتمع الليبرالي، عن الحل القمعي لهذا الإزدواج في صورة «التعبئة الشاملة في عهد الرأسمالية الإحتكارية» (انظر الفصل الثاني). ويؤدّي هذا، وهو الموقف الأشدّ راديكالية لمدرسة فرانكفورت، إلى ظهور مفهوم عن الشمولية لا يمكن استخدامه للدفاع الأيديولوجي عن الرأسمالية اللاّفاشية المعاصرة.

وهذا المفهوم عن الشمولية هو الذي يشكل جوهر تقييم المعهد للثقافة الشعبية بوصفها قوة تطويعية. وفي أحد مقالاته الأخيرة في الصحيفة، يضع هوركهايمر مقولتي «التسلية الشعبية» و«الصناعات الثقافية» جنباً إلى جنب، حيث تكون المقولة الوسيطة هي مقولة «التطويع»[١٠] على وجه التحديد. وفي جدل التنوير، الذي يوحّد في كلٍّ واحد ويضفي المزيد من الإتساق على تحليل فترة الصحيفة، يعرض هوركهايمر وأدورنو بإيجاز ما يريان أنها سمات قمعية للثقافة الشعبية الحديثة:

> يصبح الفن الخفيف ظلّ الفن القائم بذاته. إنه الإدراك الاجتماعي الرديء للفن الجادّ ... وتتمثل الحقيقة في الإنقسام ذاته: فهو يعبّر على الأقل عن سلبيّة الثقافة التي يشكّلها العالمان المختلفان. ولا يمكن بحال من الأحوال إنهاء التضادّ عن طريق امتصاص الفن الخفيف في الفن الجادّ أو العكس. غير أن هذا هو ما تحاول صناعة الثقافة أن تقوم به ... أمّا إلغاء امتياز التعليم عن طريق أسلوب بيوع التصفيات فإنه لا يفتح أمام الجماهير العوالم التي سبق إقصاؤها عنها، بل يساهم مباشرة، في ظلّ الشروط الاجتماعية القائمة، في انحطاط التعليم ونشوء الخواء البربريّ[١١].

وهكذا فإن ما تهاجمه مدرسة فرانكفورت ليس تطور الثقافة الجماهيرية بوصفها ثقافة جماهيرية، بل الشكل القمعي المحدّد الذي ترتديه الثقافة الجماهيرية، أو يتم فرضه عليها برعاية رأس المال الاحتكاري.

ويرجع فضل تطبيق «النظرية النقدية للمجتمع» على الثقافة الشعبية إلى حدّ بعيد إلى أدورنو، الذي لم ينتقل إلى أمريكا إلاّ في عام ١٩٣٨ (متأخراً بصورة ذات مغزى عن زملائه)، ليعمل في مشروع أبحاث إذاعة برنستون. ولا غرابة في أن التحليل النقدي الذي وجهه أدورنو للثقافة الشعبية كان في نفس الوقت نقداً للمنهج الوضعي المستخدم في «وسائط الأبحاث» الأرثوذوكسية. وبعد ذلك بعقود كشف أدورنو النقاب عن التوترات بينه وبين زملائه الذين كانوا يشكّلون الاتجاه السائد حول مشروع الأبحاث هذا: رفض أدورنو أن يقيس ويصنف نماذج ردود أفعال المستهلكين وكأن هذه النماذج «محدّدة» بحيث لا يمكن تحويلها. وبدلاً من ذلك، كان معنياً بربط هذه النماذج «بالواقع الموضوعي»

لما كان المستهلكون يُبدون ردود أفعالهم عليه(١٢).

ولكي يوضح موقفه الخاص، ولكي يشرع في اصطناع جهاز مقولي ملائم، أنتج أدورنو ما يعدّ بلا جدال مقاله الأكثر محورية في الصحيفة، «حول الفيتيشية الموسيقية وتردّي الاستماع»(١٣). وقد حاول هذا المقال البارع فكرياً أن يضع نقد الثقافة الشعبية داخل إطار نقد ماركس للفيتيشية السلعيّة؛ كتب أدورنو:

> يحدّد ماركس الطابع الفيتيشي للسلعة بأنه تبجيل ما سبق أن أنتجه المرء بنفسه، لكنه، كقيمة تبادلية، أصبح مغترباً عن المنتج (بكسر التاء) والمستهلك («الإنسان») .... وهذا هو السر الحقيقي وراء النجاح والشهرة. وهو مجرّد انعكاس لما دفعه المرء مقابل الناتج في السوق: إن المستهلك يعبد حقاً وفعلاً النقود التي دفعها مقابل تذكرته التي اشتراها لدخول كونشرتو توسكانيني. وهو الذي «صنع»، بالمعنى الحرفي تماماً، ذلك النجاح، الذي يشيّؤه ويقبله كمعيار موضوعيّ دون التعرّف على نفسه في ذلك النجاح(١٤).

وتماماً مثلما ارتكز مفهوم ماركس عن الفيتيشية على تحليل للإنتاج السلعي، فإن توسيع أدورنو لهذا المفهوم ليشمل استهلاك الثقافة الشعبية اقتضى القيام بنقد منهجيّ لإنتاج هذه الثقافة. وقد ظهر هذا النقد في صحيفة المعهد بعنوان «حول الموسيقى الشعبية»(١٥).

ويبدأ عرض أدورنو لإنتاج الثقافة الشعبية بظاهرة «التنميط» أو «التوحيد القياسي» Standardisation، وهي عملية تفرض احتكارات صناعة الثقافة عن طريقها الأعمال الناجحة، والأنماط، و«الأمزجة» على المادة التي ينبغي تشجيعها. وللتوحيد القياسي مكمّل هو تقنية «النزعة الفردية الكاذبة»، التي تقدّم «عذراً» عن رتابة المادة عن طريق السماح بـ ، وحتى تشجيع، انحرافات «حافزة» عن النموذج: نعني بالإضفاء الكاذب للطابع الفردي إحاطة الإنتاج الثقافي الجماهيري بهالة الاختيار الحرّ أو السوق المفتوحة على أساس التوحيد القياسي ذاته. والتوحيد القياسي للأغاني الناجحة يُبقي المستهلكين على الخط عن طريق القيام باستماعهم بالنيابة عنهم، إن جاز القول. والنزعة الفردية الكاذبة، بدورها، تبقيهم على الخط عن طريق جعلهم ينسون أن ما يستمعون إليه قد سبق الإستماع إليه بالنيابة عنهم، أو أنه «سبق هضمه»(١٦).

وتوزيع هذه السلعة ذات الطابع الفردي الكاذب يجد التقنية الملائمة لتعزيزه في الإعلان المتواصل الذي يحطم أية مقاومة لما هو متماثل دوماً عن طريق «إغلاق سبل الهرب»(١٧). وبهذه الطريقة، تصبح عادات الإستماع ذاتها موحّدة قياسياً.

وفي هذه الحالة، فإن ادّعاء «إعطاء الجماهير ما تريده» لا يكون مقبولاً (بصورة وضعية) بوصفه واقعاً لا يقبل التحويل، بل يتعرّض هذا الإدعاء ذاته لتهمة «التطويع». ويرجع الفضل إلى أدورنو في ربط هذا التطويع، وإن بصفة برنامجية وحسب، بمسألة تطويع الجماهير على جبهة الإنتاج:

> ومستهلكو التسلية الموسيقية هم أنفسهم موضوعات، أو - في الواقع - منتجات لنفس الآليات التي تقرّر إنتاج الموسيقى الشعبية. ولا يقوم وقت فراغهم إلاّ بإعادة

انتاج قدرتهم على العمل. إنه وسيلة بدلاً من أن يكون هدفاً ... وهم يريدون السلع الموحدة قياسياً والإضفاء الكاذب للطابع الفردي. لأن وقت فراغهم هرب من العمل، وهو في نفس الوقت قد صيغ على غرار تلك المواقف السيكولوجية التي عوّدهم عليها على وجه الحصر عالم العمل اليومي الذي يعيشون فيه[١٨].

ورغم أن فكرة التطويع الإقتصادي لا تقدّم، في «النظرية النقدية للمجتمع»، مفهوماً وافياً بالغرض عن «الخضوع الفعلي للعمل في ظلّ رأس المال»، إلاّ أن المفهوم المنهجي صحيح تماماً.

كذلك كانت مدرسة فرانكفورت موفّقة تماماً في تأكيدها الخاص بأن التطويع على مستوى البنية الفوقية ليس جزءاً من أية «مؤامرة فاشية». وعلى العكس من ذلك فإن كامل إنتاج واستهلاك الثقافة الشعبية يوجّهها أساساً نفس النوع من القوة المحدّدة اللاواعية شأنها شأن الحتمية الإقتصادية «العمياء» في المجتمع الرأسمالي في مجمله. ويشدّد أدورنو على أنه في الإعلان المتواصل، على سبيل المثال، يتصرف الناس بطريقة لا يمكن للمرء توقعها منهم إلاّ إذا تمت رشوتهم؛ فالرشوة تحدث، ولكن هذا يتناغم مع الطريقة «الاعتيادية» في العرض[١٩] . والنقطة التي لها مغزاها هي أن التطويعات التي يتضمنها إنتاج «سلع الثقافة» – رغم أنها تهدف في المقام الأول إلى تحقيق الإستهلاك المربح أكثر مما تهدف إلى الأثر الأيديولوجي – يمكنها في أوضاع خاصة أن تقترن بيُسر مع التطويع السياسي المتعمّد. ولهذا يشدّد هوركهايمر وأدورنو على دور الإذاعة في الانتقال إلى الفاشية في إطار صناعة الثقافة التي تنشئ هيئة نزيهة في الظاهر و«تلائم الفاشية تماماً». وتصبح الإذاعة في نهاية الأمر «الناطق العام بلسان الفوهرر»[٢٠].

وأخيراً، يطرح تحليل الإستخدام التطويعي لوسائل الإتصال متعاظمة النمو مسألة الإستخدام غير التطويعي، وحتى النقدي، لهذه الوسائل. غير أن من الضروري، قبل أن يكون بمقدورنا بحث هذه المسألة، أن نحدّد أولاً المفهوم العام لفن «نقديّ». والفن النقدي، بمعناه الماديّ، يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بالنضال العام من أجل التغيير الاجتماعي الجذري. إنها، إذا استعرنا عبارة أدورنو (من سياق مختلف)، مسألة تتعلق بما هو الذي يناضل الفن ليكونه و«قد يكون في مستطاعه أن يكونه». غير أن هذه المسألة ذاتها هي التي تحدّد بدقة النواقص الجوهرية لمادية علم جمال مدرسة فرانكفورت. وسوف يتم إثبات هذا في صفحات تالية. لكننا، بحثاً عن الوضوح، سنتطرق – في البداية – إلى الفن بوصفه «نضالاً»، عن طريق إجراء مناقشة موجزة للتصوّرات المادية التاريخية عن ممارسة جمالية نقدية. والواقع أن مناقشة لينين ولوكاش وبريخت لا تشكّل عرضاً شاملاً، كما أنه لا شك في أننا لا نقصد أن هؤلاء يمثلون «الخط الأرثوذوكسي» ، فالمقصود بهذه المناقشة ببساطة هو أن تكون طريقة ملائمة لإبراز منظور كانت النظرية الجمالية لمدرسة فرانكفورت رداً نقدياً، ومشوّهاً، وناقصاً آخر الأمر، عليه. وأخيراً، يعتمد عرضنا لموقف مدرسة فرانكفورت في الغالب الأعم على كتاب أدورنو: النظرية الجمالية الصادر في عام ١٩٧٠؛ وهذا لأن العمل الأخير هو أوضح تعبير عن الأفكار المتصلة بالموضوع والتي جرت بلورتها في فترة الصحيفة. غير أنه، في الوقت نفسه، سيتم سرد الشرح المحدّد لهذه الأفكار في الثلاثينات بكل التدقيق الضروري.

٣ - لينين وتروتسكي حول الفن الثوري

أكد لينين في عام ١٩٠٥ أن «الحرية» في الأدب هي في أفضل الأحوال خدعة، وفي أسوأ الأحوال تبرير منافق لافتقار الفنان إلى الإلتزام بقضية الجنس البشري. وقد قابل بهذا أدباً تحالف بصورة واعية مع البروليتاريا، «مُثرياً الكلمة الأخيرة في الفكر الثوري للجنس البشري بخبرة البروليتاريا الاشتراكية وعملها الحي»[٢١]. بل إن لينين أخضع هذا الفن المتحزّب لمتطلبات التنظيم؛ ورغم أنه لم يكن في مستطاعه، في عام ١٩٠٥، إلاّ أن يحدّد خططاً عامة بشأن الأدب الحزبي، فقد ألحّ في ما بعد، في فترة البناء الاشتراكي، على أن يكون كل فنّ «مُشْرَباً بروح النضال الطبقي الذي تشنه البروليتاريا في سبيل الإنجاز الناجح لأهداف ديكتاتوريتها»، معلناً أن الحزب الشيوعي سيوجّه هذا العمل[٢٢].

ولكن هناك عاملين يُعدّان حاسمين لأيّ فهم للطريقة التي حدّد بها لينين تصوراته عن نشوء مثل هذا الفن. فأولاً في عام ١٩٠٥، قرر لينين مشدّداً أن التحزّب البروليتاري لا ينبغي له أن يعوق، بل أن يشجّعُ في الواقع، مدى أعظم من «المبادرة الشخصية، الميل الفردي، الفكر والخيال، الشكل والمحتوى». وقد اختتم على هذا النحو: «ونحن بعيدون تماماً عن تأييد أيّ نوع من النظام الموحّد قياسياً، أو حلّ عن طريق إصدار بعض المراسيم. إن الخطط الجاهزة أقلّ قابلية للتطبيق هنا منها في أيّ مجال آخر»[٢٣]. ثانياً، في نص مكتوب في عام ١٩٢٠، انتقد لينين بصورة ذات دلالة الفكرة المجرّدة الخاصة باستحداث ثقافة بروليتارية «بصورة مباشرة» بدون اللجوء إلى التاريخ الثقافي للجنس البشري:

> اكتسبت الماركسية أهميتها التاريخية بوصفها أيديولوجية البروليتاريا الثورية لأنها، بعيداً عن رفض أثمن منجزات العهد البرجوازي، قامت - على العكس من ذلك - باستيعاب وتجديد كلّ شيء ذي قيمة على مدى أكثر من ألفي سنة من تطور الفكر والثقافة الإنسانيين[٢٤].

وانتهى لينين إلى أن البناء الاشتراكي، بما في ذلك النضال في سبيل ثقافة اشتراكية، لا يمكنه إلاّ أن يعني «المزيد من العمل على هذا الأساس»[٢٥].

هذا المبدأ متطابق، بالطبع، مع المنظور العام لمدرسة فرانكفورت في ما يتعلق بنقد الأيديولوجية. ولا يمكننا هنا أن نناقش بالتفصيل إلى أيّ مدى اتفقت تحليلات لينين ذاته للحركات الفنية مع منهجه المعلن. ويكفي أن نقول إنه في الواقع كان عاجزاً تماماً عن القيام بأيّ تقييم متمايز للطليعة. والدليل الكافي على المعاداة «الأرثوذكسية الماركسية - اللينينية» لهذه الطليعة تجده في المناقشة اللاحقة للوكاش. والسؤال الحقيقي هو: إلى أيّ مدى تبدّى الإهتمام الجدليّ بالفن في حالة مدرسة فرانكفورت؟

في ما يتعلق بالمجادلات حول الفن في الحزب الشيوعي الروسي بعد وفاة لينين لا يمكننا هنا أن نناقش هذه المجادلات بأي قدر من الإسهاب. غير أن هناك جانباً من الجدال ينبغي ذكره، ما دام أدورنو قد طرحه صراحة. وهذا الجانب يخص رأي تروتسكي القائل إن الفن البرجوازي لا يمكن أن يخلفه سوى فن اشتراكي؛ وحسب رواية أدورنو[٢٦]، كانت تلك طبيعة سجال تروتسكي ضدّ فكرة «الثقافة

البروليتارية». ويمكننا أن نذكّر بحجة تروتسكي:

عندما يصبح النظام الجديد بصورة متزايدة بمنأى عن المفاجآت السياسية والعسكرية، وعندما تصبح ظروف الابداع الثقافي مواتية أكثر، فإن البروليتاريا ستذوب بصورة متزايدة في جماعة اشتراكية وستحرر نفسها من خصائصها الطبقية وستكف بالتالي عن أن تكون بروليتاريا(٢٧).

ولكن أدورنو لا يروي في أيّ مكان أن هذا الدحض لـ «ثقافة بروليتارية» مستقلة لا يتضمن رفضاً للفكرة اللينينية الخاصة بالفن المتحزب. ويتحدث تروتسكي هنا عن وظيفة الثقافة في ديكتاتورية البروليتاريا؛ وهو لا يتحدث عن دور الفن بوصفه سلاحاً في النضالات الطبقية للبلدان الرأسمالية. وحيثما يعالج تروتسكي هذا الموضوع الأخير فإنه يؤكد الموقف اللينيني، معلناً بجلاء تام:

إن الاشتراكية سوف تقضي على التناحرات الطبقية، وكذلك الطبقات، ولكن الثورة تحمل النضال الطبقي إلى ذروة توتره. وخلال فترة الثورة، فإن ذلك الأدب الذي يعزّز تلاحم العمال في نضالهم ضدّ المستغِلّين (بكسر الغين) يكون، وحده، ضرورياً وتقدمياً. والأدب الثوري لا يمكن إلاّ أن يكون مشرباً بروح الحقد الاجتماعي ... (٢٨).

وهذا الموقف، رغم أنه يتصل إلى أقصى حدّ بالإطار العام الذي كان أدورنو يعمل داخل نطاقه، يتجاوز تماماً حدود علم جمال مدرسة فرانكفورت.

٤ - جورج لوكاش والواقعية الاشتراكية

في الوقت الذي كان هوركهايمر يقوم فيه بجمع عناصر فريقه، كان الخط الشيوعي الرسمي في ما يتعلق بالفن يمثله، في ألمانيا، جورج لوكاش. وكان لوكاش، بدوره، معنياً بالإستيعاب النقدي للثقافة البرجوازية، غير أن ذلك اتخذ، في حالته، شكلاً ضيقاً للغاية. وكانت حجته الأساسية أن رواية ترغب في أن تكون معارضة (والرواية هي الجنس الأدبي الملائم لتلك الحقبة) ولا تقدّم إلاّ «رسالة» إرادية أو «اتجاهاً» إرادياً إنما تتخلّف عن إنجازات واقعيّيْن عظيميْن مثل بلزاك وتولستوي، اللذين قاومت قوة الواقعية في أعمالهما «اتجاههما» الذاتي، وحتى الرجعي. والواقع أن لوكاش - مستشهداً صراحة برسالة إنجلس إلى الآنسة هاركنيس Harkness في أبريل ١٨٨٨ (حيث يناقش إنجلس مسألة رواية ذات «اتجاه»)، بالإضافة إلى إبستمولوجيا لينين - يطوّر النظرية الخاصة بالوصول إلى توفيق، عبر المادية التاريخية، بين الاهتمام الشخصي والتحزب للواقع، وإلى محو كل آثار «اتجاه» مجرّد، ذاتي، عن طريق ذلك. وعن الروائيّ الثوري، المادي التاريخي، يقول لوكاش:

إنه لا يعمل على ربط تشكيله للواقع بأية مطالب «من الخارج»، لسبب بسيط هو أن تشكيله للواقع يجب أن يتضمن بذاته مصير تلك المطالب التي تنبع، بصورة ملموسة ومادية، من النضال الطبقي، كما يجب عليه أن يعرض هذه المطالب بوصفها لحظات مندمجة في الواقع الموضوعي، في منشئها وتطورها وأثرها على الواقع؛ وإلاّ فإنه لن يصوّرها بصورة صحيحة - بصورة جدلية(٢٩).

والواقع أن هذا المفهوم عن الواقعية يحتوي على العنصر الثاني الرئيسي من عناصر نظرية لوكاش، أي «التشكيل»، أو «الصياغة» (Gestaltung). ورغم أن الواقع ذاته متحزّب، فإن فتيشية الحياة الإقتصادية تخفي هذا التحزّب؛ ولا يمكن التغلّب على الفتيشية، في الفن، كما في الإقتصاد السياسي، إلاّ عن طريق القوة النقدية للتجريد. ويتابع لوكاش، مستشهداً مرة أخرى برسالة إنجلس، ليستقطر جوهر الواقعية الاشتراكية.

> في تشكيل الواقع، ينبغي أن يظهر الفرد ومصيره كنموذج، أي ينبغي أن يتضمن السمات الطبقية الخاصّة بذلك الفرد. والكلية العينية لعالم الفن الذي تم تشكيله لا يمكنها إلاّ أن تكيّف مثل هؤلاء الأفراد الذين يقومون، عن طريق التفاعل فيما بينهم في الواقع الدينامي للعلاقات الاجتماعية، بإلقاء الضوء على وملء الفراغ في شخصياتهم هم وشخصيات أيٍّ آخرين، بحيث، أولاً، يصبح هؤلاء الأفراد واضحين، وثانياً، تقوم العلاقات الفردية في ما بينهم بجعل الصورة الإجمالية نموذجية[٣٠].

وهكذا فقط يمكن للمجتمع أن يظهر في طبيعته الجوهرية كعلاقات بين الكائنات البشرية في مجتمع طبقي.

ولا شك في أن أدورنو قد اتفق مع ذلك على الحاجة إلى تشكيل الموضوع المعني في العمل الفني، وقد كتب في أوائل الثلاثينات قائلاً إنه «ينقلب علم جمال المحتوى إلى علم جمال شكليّ في ضوء (أهمية) الموضوعات»[٣١]. ولكنه، في نهاية الأمر، وجّه هذا النقد نحو لوكاش ذاته، مهاجماً ما لدى الأخير من «تحيز Parti Pris قبل - جماليّ للمادة (Stoff) والتوصيل (Mitgeteiltes) في أعمال الفن». وفي رأي أدورنو فإن تحيز لوكاش يعكس فكرة خاطئة عن «موضوعية» الفن[٣٢]. وهكذا، وبصورة منطقية تماماً، فإن مفهوم الواقعية الاشتراكية كان حرماناً (كنسياً) في نظر أدورنو، الذي اتهم كامل نظرية لوكاش في ما يتعلق بفن نقديّ بأنها «محافظة ثقافياً»[٣٣]، ولا سيما في ولعها بالرواية البرجوازية. في ما يتعلق بزعم لوكاش القائل أن العمل الفني هو الوحدة المعلومة من الخاص والعام، فإن هذا لم يكن شيئاً آخر سوى «عقيدة من عقائد المثالية يجري ترديدها بطريقة ببغائية». ولوكاش، في دعمه لأعمال الفن «المعتادة» في مواجهة الأعمال النموذجية، كان يفكر، كما كتب أدورنو، بطريقة «غريبة عن طبيعة الفن»[٣٤].

ويلمّح أدورنو هنا إلى أشدّ نقاط ضعف لوكاش: عجزه عن إدراك التناقضات الماثلة داخل الطليعة الفنية. ويتمثل نموذج على هذا الضعف في نقد التعبيرية؛ فلوكاش يعتقد أن المشكلات الإجتماعية التي جرى إبرازها في أعمال التعبيريين، حتى في جهودهم الراغبة في المعارضة، تم رفعها إلى مستوى مثالية صوفية طمست الجوهر المادي للمشكلات المعنية. ولكن لوكاش يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ويتهم التعبيرية بأنها «أحد التيارات الأيديولوجية البرجوازية التي تصب في ما بعد في الفاشية». وقد تم تلخيص الحجة كما يلي:

> ترث الفاشية، بوصفها الأيديولوجية المركّبة للبرجوازية الأشد رجعية لفترة ما بعد الحرب، كلّ تلك التيارات الخاصة بالعهد الامبريالي والتي تتجلى فيها السمات

المتفسخة والطفيلية؛ والتي تشتمل على كل الحركات زائفة الثورية وزائفة المعارضة[٣٥].

ويعجز لوكاش عن بحث ما إذا كان لهذه الحركات «زائفة المعارضة» و«زائفة الثورية» أيّ مغزى عمليّ، وما إذا كانت هذه الحركات على وجه الخصوص، قد خلقت أية قوى فنية منتجة قادرة على التجاوز إلى ممارسة جمالية، معارضة وثورية بصورة متماسكة. وبدلاً من ذلك فإن صفة «المتفسخة - الطفيلية» تقول كل شيء، في رأي لوكاش.

على النقيض من ذلك، يتضمن موقف مدرسة فرانكفورت تقييماً متمايزاً للغاية للطليعة الفنية. غير أنه، في نفس الوقت، يذهب هذا التحليل الجدلي إلى التطرف المضاد ويمتدح الإتجاهات الحدسية للفن الحديث، بدلاً من أن يبحث إمكانية تجاوز ثوري؛ وهكذا يكتب أدورنو:

> إن الصور الجمالية المغلقة تنتقد الأمر الواقع بتصميم أكثر كثيراً مما تفعل تلك الأعمال التي، في سبيل نقد اجتماعي واضح، لا تألو جهداً في تحقيق تماسك مفهومي شكليّ، وبالتالي تقرّ وتعترف بصورة ضمنية بالآلية السائدة والمزدهرة للتوصيل[٣٦].

والفن النقدي، وفقاً لهذا التصور، نقدي ليس رغم - بل على وجه الدقة بحكم - رفضه أن يفرغ نفسه في قالب توصيل تحريضي متسق، أو توصيل تصوري متماسك من أي نوع.

وتتصل هذه النظرية بالنقد الماركسي للإنتاج السلعي والتبادل (كما تم عرضه في المجلد ١ من رأس المال)، غير أن هذه الصلة صلة حسّاسة للغاية: يشدّد أدورنو على أن الفن يستعيد ما يستبعده الإدراك الوظيفي[٣٧]، أي، ما هو «غير متطابق». وهكذا يستعيد الفن ذلك الذي يدحض التطابق المرتكز على العمل المجرّد والقيمة التبادلية؛ ولكن نظرية أدورنو ترفض في واقع الأمر كل تطابق في المجال الجماليّ. والفن لا يمكنه أن «يمثل» المجتمع اللاطبقي، ولا النضال في سبيل ذلك المجتمع، ولا أيّ جانب من جوانب ذلك النضال؛ والقوة النقدية للفن تكمن على وجه الدقة في دحضه لأي «تمثيل لشيء آخر». وعلى العكس من ذلك فإن العمل الفني هو ذاته: «لقد وصلنا إلى نقطة لا يمكن للعمل الفني عندها إلاّ أن يعلّق الواقع التجريبي (ارتباط - الوظيفة المجرّد) بعد الآن عن طريق عدم اتخاذ أيّ شيء محدّد كمضمون له»[٣٨]. وبالتالي فإن الوعي النقدي للفن بسياقه الاجتماعي ينتهي إلى ميل «معارض» مترادف مع استقلاله الخاص:

> الطابع الاجتماعي للفن هو حركته الباطنية ضدّ المجتمع، وليس أي بيان واضح حول ذلك المجتمع. والإيماءة التاريخية تقاوم الواقع التجريبي، رغم أن أعمال الفن، كأشياء، جزء من ذلك الواقع. وبقدر ما يمكن للمرء أن يؤكد وجود وظيفة اجتماعية للفن، فإن هذه الوظيفة تتمثل في تميزه بانعدام الوظيفة [٣٩].

وهذه النظرية، رغم أنها تهدف إلى القضاء على الاستعباد الاقتصادي، لا يمكنها أن توسّط ذلك الهدف إلى حاجات وغايات الممارسة الإجتماعية الفعلية. إن «الموقف الطبقي العملي»، إذا استخدمنا عبارة كرال، مفتقد بالضرورة (على الأقل، في رأي مدرسة فرانكفورت).

وبطبيعة الحال فإن أدورنو مصيب في دحضه للمبالغة في أهمية «البيان الواضح» للفن، الذي من شأنه أن يضفي إبهاماً على مسألة العلاقة الجدلية بين الشكل والمحتوى. غير أنه نظراً للعقم العملي

لاستنتاجاته في ما يتعلق بالدور النقدي للفن، سيكون أمراً حاسماً أن نبحث ما إذا كان من الممكن تصوّر فن يرفض، أوّلاً، مثل لوكاش وأدورنو، أيّ «اتجاه» مفروض، وينجح ثانياً، مثل أدورنو لكن بخلاف لوكاش، في ملاحظة القوى المنتجة المعارضة (الملغزة حتى الآن) في الطليعة، لكنه أيضاً، وأخيراً، فن يتفادى طريق أدورنو في إضفاء طابع المطلق على هذه القوى في حالتها «الطبيعية». وتتطلب هذه المسألة تحليلاً أكثر دقة للطليعة. والواقع أن المسألة الجدلية المتعلقة بالمغزى العملي لهذه الطليعة تقود مباشرة إلى شخص برتولت بريخت. والواقع أن تناقض بريخت – أدورنو هو الذي يكشف، أكثر من أي شيء آخر، الضعف الجوهري الماثل في صميم علم جمال مدرسة فرانكفورت.

٥ – مسرح بريخت

رغم قبوله للفكرة الإبستمولوجية (المعرفية) الخاصة بـ «الموضوعية بوصفها تحزّباً» ورغم رفضه لأي «اتجاه» مجرّد، وكذلك رغم قبوله للتعاليم الخاصة بواقعية نقدية فضحت الإطار الطبقي الجوهري[٤٠]، ظلّ بريخت نقدياً للغاية إزاء تصور لوكاش عن طريقة تحقيق ذلك. وقد أعلن بريخت، بصفة متكرّرة، أن كتابة رواية ذات طابع واقعي لا تعني الكتابة بأسلوب بلزاك او تولستوي، بل تعني إعطاء القارئ صورة واضحة عن طبيعة واقعه الإجتماعي المحدّد. ولما كان هذا الواقع ذاته يتغيّر بصفة مستمرة، فإن أية «قواعد» للواقعية، موضوعة بالرجوع إلى واقعيين بعينهم، كانت تفضي إلى الشكلية. وكان بريخت يعتقد أنه بينما أمكن للثورة البرجوازية، بما يتفق مع طابعها النوعي، أن يتم تمثيلها من خلال أفراد «عظام»، فإن النضال الطبقي البروليتاري هو، على نقيض ذلك، الإعداد الذاتي لغالبية المجتمع. ولا بدّ لأي تصوير واقعي أن يقدر هذا الإختلاف حق قدره:

> إنها لمضيعة للوقت بالنسبة للمؤلف أن يبسط مشكلته إلى حد أن يكون بمستطاعه أن «يستخدم» عملية الحياة الهائلة المعقدة التي يحياها البشر في عصر النضال النهائي بين البرجوازية والبروليتاريا على أنها «حبكة»، منظر طبيعي، ستارة خلفية من أجل تشكل الأفراد العظام. ومن الصعب أن يُمنح الأفراد في الكتب مكاناً أهم، وليس أي مكان آخر بالتأكيد، مما مُنحوا في الواقع[٤١].

وهذا المفهوم للواقعية، وللحاجات المتغيرة للفن النقدي، على وجه الدقة، هو الذي زوّد بريخت بمفتاح فهم الطليعة الفنية.

وقد استخدم كتاب بلوخ «ميراث عصرنا» التحليل الجدلي للإنحطاط البرجوازي ليناظر ضدّ تصور لوكاش عن الواقعية، واصماً لوكاش بأنه مثاليّ ووضعي[٤٢]. وقد أيّد بريخت، من ناحيته، الحكمة القائلة «بعدم الإرتباط بالتقاليد الطيبة القديمة، بل الإرتباط بالتقاليد السيئة الجديدة»[٤٣]، وقد كشف، في قطعة مكتوبة في آواخر الثلاثينات، عن تأثير بلوخيّ قوي في عدائه لقيام لوكاش بفصل انهيار الأدب البرجوازي عن نهوض أدب بروليتاري:

> في الواقع، يتجلّى تدهور البرجوازية في الخواء البائس لأدبها (الذي يظلّ واقعياً من الناحية الشكلية)، في حين تُبيّن أعمال أناس مثل دوس باسوس – رغم، أو بالأحرى،

بالضبط عن طريق، تحطيم الأشكال الواقعية - قدوم واقعية جديدة، أصبحت ممكنة بفضل نهوض البروليتاريا. ولا يشكل هذا مجرد عملية يقوم اتجاه بواسطتها بإعفاء الإتجاه الآخر من واجباته، بل هو نسق من النضالات النشيطة والجدلية(٤٤).

وقد سلّم بريخت بأن التعبيرية لم تكشف الطبيعة الجوهرية للرأسمالية الإحتكارية، ولكنه شدّد على أن نفس الشيء ينطبق على الأعمال «ذات الطابع الواقعي» لتوماس مان. كذلك فإن المعارضة التي تتضمنها التعبيرية لم تكن تشكل تحريراً كافياً من الأيديولوجية الرأسمالية، ولكن بريخت رفض أن يدمغ هذه الحركة بطابع غير جدلي وسكوني. وبدلاً من ذلك، ركز بريخت على العلاقة بين القوى المنتجة الجديدة ومتطلبات واقعية دينامية؛ وعلى سبيل المثال، كتب بريخت ما يلي عن جورج كايزر:

لا شك في أن كايزر ... فرديّ. ومع ذلك فهناك شيء ما في تكنيكه لا يتلاءم مع فرديته، ولهذا يتلاءم معنا تماماً ... وعلى سبيل المثال، فإن تكنيك كايزر يتخلى عن الأسلوب الشكسبيري العظيم المتمثل في الإيحاء ... إن كايزر يتجه مباشرة إلى عقل الإنسان ... ولبعض الوقت، جعل كايزر من الممكن في المسارح ظهور ذلك الميل الثوري الجديد من ناحية الجمهور، ذلك الميل البارد، التحليلي، اليقظ، الذي هو ميل الجمهور في العصر العلمي(٤٥).

وعلى هذا النحو، حاول مسرح بريخت أن يستمر بالتطور الذي عُرض بإيجاز وأن يحقق كامل الإمكانية النقدية لهذا التوصيل الدرامي الذي لا يرتكز على التوكيد.

هذا هو مفتاح فهم «التغريب» alienation البريختي. وهذا التغريب (Verfremdung المتميز عن الإغتراب Entfremdung وهو المصطلح الماركسي الذي يعبر عن الإغتراب alienation الاقتصادي)(*)، يجرّد العالم من مظهره كشيء طبيعي، مألوف، بديهي، وبدلاً من ذلك يثير الدهشة والفضول بشأنه. وعلى نقيض الدحض «الكليّ» من جانب أدورنو للمجتمع المشيّأ، فإن تكنيك - التغريب عند بريخت هو العرض الجدلي لهذا الأخير: كل العلاقات وكل القيم يجري عرضها بصورة تاريخية ومجرّدة من الفتيشية. أمّا النتيجة فهي إدراك منطقي متماسك: «ما كان يعتبر مسلماً به في السابق يصبح، بمعنى ما، غير قابل للفهم، ولكن هذا لا يحدث إلاّ لكي يجعله، في ما بعد، قابلاً للفهم إلى أقصى حدّ»(٤٦). وما كان مجرد «معروف» (bekannt) في السابق يصبح الآن «معترفاً به» (erkannt). وهذا التوصيل المنطقي له قيمة تحريضية مباشرة: المسرح يعرّي العالم أمام الجمهور، بحيث «يمكنهم، بدورهم، أن يضعوا أيديهم على العالم»(٤٧). ويقدم مسرح بريخت نفياً عينياً للمجتمع الرأسمالي، موسّطاً الفن النقدي على هذا النحو إلى النضال الأيديولوجي.

ومدرسة فرانكفورت، رغم تعاطفها مع المغزى غير اللوكاتشي للنظرية والممارسة الفنيتين هاتين، كانت من ناحية أخرى سلبية كلية تقريباً. وقد أبدت مجلة ديميرونج التي كان يصدرها هوركهايمر التعميم الشامل التالي:

يكمن السبب وراء كون أن أيّ تأثير ثوريّ متواصل للمسرح غير وارد اليوم في أن هذا المسرح، يقوم في الواقع بتحويل مشكلات النضال الطبقي إلى موضوعات لتفكير

ونقاش جماهيريين، خالقاً بذلك، في مجال علم الجمال، نفس الإنسجام الذي يجب تحطيمه، كما يتجلى في وعي البروليتاري؛ وهذه مهمة من المهام الرئيسية للعمل السياسي(٤٨).

وهوركهايمر محق تماماً في ما يتعلق بغايات النضال الثوري، ولكنه يشوّه الممارسة الجمالية الفعلية في جمهورية ڤايمار عندما يلمح إلى أن هذه المشكلات لم يكن معترفاً بها. وعلى وجه الخصوص، يفشل هوركهايمر في انعام التفكير في تطور بريخت في هذه الفترة. وفي بداية الثلاثينات، عمد بريخت بصراحة إلى صياغة عزمه على أن يشقّ جمهوره ويوحّد العنصر البروليتاري وحده(٤٩). والواقع أنه ذهب إلى أبعد من ذلك، ورغم أنه كان هناك جمهور ضخم يخاطبه من الطبقة العاملة، فقد كتب وأنتج مسرحياته في واقع الأمر من أجل جمهور بروليتاري على وجه الحصر. ومع ذلك، فإن أدورنو - وهو الشخصية الرئيسية المختصة بعلم الجمال في مدرسة فرانكفورت - ظل يتهم الأدب الملتزم بانسجام تحييدي. وعلى سبيل المثال، كتب أدورنو في الستينات:

إن الواقعية الأدبية، بصرف النظر عن نوعها، سواء دعت نفسها نقدية أو اشتراكية، قابلة للتوفيق بسهولة مع موقف المعاداة إزاء كل ما هو جديد وغريب أكثر بكثير من تلك الصور التي تعطّل، دون أن تقسم يميناً لأية شعارات سياسية، وبمجرد ظهورها ،نظام التناسق الصارم الخاص بأولئك الناس الذين يخضعون أنفسهم للحكم السلطوي(٥٠).

لقد كانت ممارسة بريخت الجمالية، بإيجاز، «ذات طابع وضعي»(٥١).

والأمر الذي له دلالته أن استخدام أدورنو لمفهوم الاغتراب alienation (وهو يستخدم Entfremdung وليس Verfremdung) أقل تحديداً بكثير من استخدام بريخت. وعلى سبيل المثال، يكتب أدورنو: «يعمل الشكل بوصفه مغناطيساً، فهو يرتب عناصر الواقع التجريبي بحيث يجعلها تغترب عن علاقة وجودها فوق الجمالي، وعلى هذا النحو فحسب، يمكنها من السيطرة على ذلك الوجود»(٥٢).

وهذا هو السبب في أن نظرية أدورنو الجمالية تُبرز كافكا بين الصفوة المتميزة والصغيرة جداً من «الفنانين النقديين»، بدون الذهاب إلى أبعد من مجرّد مدح سلبي، بينما كان إعجاب بريخت بكافكا (بوصفه ممثلاً للإغتراب في الفن) اعجاباً دينامياً بتجاوز تلك القوة المبدعة إلى نضال أيديولوجي واسع.

كما أن تناقض أدورنو - بريخت يوضحه موقفهما إزاء تكنيك المونتاج (التوليف). وقد ادعى بريخت أن لوكاش رفض المونتاج بوصفه «منحطاً» لأنه مزّق «الوحدة العضوية» المفترضة للعمل إرباً(٥٣)؛ وكانت هذه المناقشة ضدّ واقعية لوكاش مماثلة لمناقشة بلوخ الذي بدا، بدوره، متفقاً مع الموقف العام لمدرسة فرانكفورت إزاء الثقافة. ولكن بلوخ أسهب في شرح تكنيك المونتاج مع إشارة محددة إلى فن الكتابة المسرحية لدى بريخت، حيث كان المونتاج يعني «اقتلاع إنسان من وضعه السابق، واعادة تشكيله، بإلقائه في وضع جديد»، أو البديل وهو «أخذ مجموعة سلوكية تعدّ نتاج مجموعة بعينها من الشروط واختبار هذه المجموعة السلوكية في سياق مختلف بصورة جذرية»(٥٤). وعلى العكس من

ذلك فسّر أدورنو تصوره هو عن المونتاج بالرجوع إلى مالر Mahler ؛ وفي المقال الخاص بالفتيشية الموسيقية، كتب أدورنو ما يلي عن المؤلف الموسيقي:

كلّ شيء يستخدمه موجود هناك بالفعل. إنه يشرع في معالجته في حالة وجوده الفاسدة؛ وموضوعاته كانت غير ملائمة. لكن لا شيء منها يصدر صوتا كما اعتدنا على سماعه؛ وكلّ منها يبدو وكأنه انحرف بفعل مغناطيس. وعلى وجه التحديد فإن تلك الأوتار التي بليت وعزفت حتى الموت هي التي تستسلم ليد التحسين، مكتسبة على هذا النحو حياة ثانية، بوصفها تنويعات[٥٥].

وهكذا يجري تفسير المونتاج ليس في إطار التحريض الطبقي، بل في إطار «نفي» عام محيّد أيديولوجياً. والواقع أن «النفي» يأخذ، في علم جمال مدرسة فرانكفورت، مكان «النضال». وهذا المفهوم عن «النفي» يمكن إيجازه الآن.

٦ – الفن بوصفه نفياً

ويقوم مفهوم الفن بوصفه نفياً بإعادة إنتاج كل نقاط ضعف «النظرية النقدية للمجتمع». وعندما يسلّم أدورنو بأن الفن «متحزّب» (رغم أنه يستخدم كلمة parteiisch «حزبي» بدلاً من كلمة Parteilich «متحزب» وهي الكلمة المقرّة في هذا الصدد)، فمن الجليّ أنه لا يعني هذا إلا بمعنى الاعادة إلى الوعي (الإفاقة)، وليس بمعنى وعي طبقي تحريضي:

إن التحزب، وهو فعالية أعمال الفن بقدر ما هو فعالية الأشخاص، يكمن في العمق الذي تصبح فيه التناقضات الإجتماعية جدل الأشكال الفنية: والفنانون، بوصولهم بهذه التناقضات إلى مستوى الكلام عن طريق تأليف الصورة، إنما يقومون بقسطهم من الواجب بصورة اجتماعية[٥٦].

وعند أدورنو، تشكل هذه العملية – وهي عملية «توصيل ما لا يمكن توصيله» – «تحطيم الوعي المشيّأ»[٥٧]. غير أن دحض التوصيل المنطقي يقوم، في الواقع، بتحطيم ارتباط النظرية – الممارسة عن طريق إقصاء أيّ نضال تحريضي فعلي في سبيل الوعي الطبقي الجماهيري. والأمر الذي له دلالته أن هذا الإهتمام الأخير يهبط به أدورنو إلى مستوى السؤال المبتذل «ما فائدة ذلك؟» Cui bono وهذا السؤال يمكن صرف النظر عنه بالتالي بسهولة بوصفه «ذرائعياً»[٥٨].

وأحياناً، يسطع الإدراك المادي لعزلة الفن فجأة، غير أنه يتم التعبير عن هذه المشكلة (عن طريق مصطلحات مؤقنمة) بطريقة من شأنها أن تبرر نخبوية الفن: «إن الروح (Geist) الوحيد الذي يُجلّ الإنسان هو الروح الذي، بدلاً من أن يعينه كما صاغه المجتمع، يغوص في القضية التي تخصه، وهي مجهولة لديه»[٥٩]. والمقلوب البذيء لهذا المنظور (الذي تعود عدم قابلية الفن للفهم – وفقاً له – إلى إخلاصه لطبيعته ذاتها، وهي النفي – وهذه نظرية تتخلل علم جمال أدورنو من البداية إلى النهاية)[٦٠]، هو ادعاء أن الجماهير تعرف تماماً، في الواقع، سبب رفضها للطليعة: لأنها تتحدى طمأنينتهم في قلب وجودهم الذي جرى تطويعه. وقد ادعى هوركهايمر في الصحيفة ما يلي:

غير أن كل عمل فني جديد يجعل الجماهير تتقهقر في فزع. فلا هُوَ، مثل الفوهررات، يروق لسيكولوجيتهم، ولا هو، مثل التحليل النفسي، ينطوي على وعد بأن يقود هذه السيكولوجية صوب «التكيف». وعندما يعطي العمل الفني للبشر المضطهدين (بفتح الهاء) إدراكاً مفزعاً بيأسهم ذاته، فإنه يقرّ بحرية تجعلهم يطلقون الزبد من أفواههم(٦١).

ويجري النظر إلى الجماهير وكأنه قد تم تطويعها بصورة كاملة وكأنها منسجمة مع العالم المغترب الذي «ينفيه» الفن. ورغم أن الفن ليس كل ما يمكنه أن يكونه، فإنه لا يمكنه أن يفعل أكثر من أن يتحدى و«ينفي» المجتمع ذا البعد الواحد الذي يشكل جزءاً منه؛ ويشرح أدورنو ذلك قائلاً:

> صحيح أن الفن يظل يرتبط بما يسميه هيغل روح العالم، وأن الفن أيضاً يتحمل بالتالي بعض المسؤولية عن هذا العالم؛ غير أنه لا يمكنه أن يهرب من هذا التورط إلا عن طريق القضاء على نفسه، وإذا فعل ذلك فإنه سيكون في الواقع مساعداً ومحرّضاً بنشاط للسيطرة المغتربة والخرساء على الإنسان، مؤدّياً بالتالي إلى البربرية(٦٢).

وفي حين أن المفهوم النقدي للفن بوصفه «إيجاباً» لم يصبح ضائعاً بصورة كاملة، فقد ضاعت مسألة تحقيق التجاوز إلى نضال عملي نقدي.

إن هذا يلقي قدراً طيباً من الضوء على «النظرية النقدية للمجتمع». وقد تحدث «مانيفستو» (بيان) هوركهايمر عن «وحدة دينامية» بين البروليتاريا والإنتلجنسيا: رغم «التوتر» بين المنظِّر النقدي والطبقة التي «تخصها» نظريته، فإن تلك النظرية ظلت دائماً، مع ذلك، «مرتبطة» بالنضالات الطبقية الدائرة. غير أنه خلال تطوّر «النظرية النقدية للمجتمع»، أفسح هذا البرنامج مجالاً لنظرة إلى الجماهير على أنها قد جرى إفسادها وتطويعها، عازلة «الحقيقة» بالتالي بوصفها حكراً على المثقف النقديّ. وهكذا كانت تجربة الفاشية مؤذية، بمعنى ما، لمدرسة فرانكفورت. فنظريتهم لم يجر تطويرها بأيّ مفهوم عن مجابهة متواصلة بين العمل المأجور ورأس المال؛ ذلك أنهم كانوا ينظرون إلى أي شيء أقل من ثورة شاملة، تتمتع بوعي طبقي جماهيري كامل، على أنه واقع بصورة تدعو إلى اليأس في تناقضات نفس ذلك العالم الذي كان من الواجب تحطيمه. وهذا الضعف يُعاد إنتاجه في علم جمال مدرسة فرانكفورت. فتحليل التطويع قاطع التحدّد للغاية، بينما مفهوم «النفي» مثالي بصورة متحيزة.

وفي غياب الممارسة الثورية على المستوى الاجتماعي – الاقتصادي، ينحرف الإنتباه إلى الممارسة «الراديكالية» للفن. غير أن الحلقة الشريرة تستحكم بكون «نفي» الفن سلبياً ينتظر – بعجز – النفي الفعلي المتمثل في الممارسة الثورية. والواقع أن نظرية أدورنو عن الفن نخبوية ومتشائمة على حدّ سواء:

> إن الفن أكثر أهمية من الممارسة لأن الفن، مديراً ظهره للممارسة ذاتها، يقوم كذلك بشجب نواقص وزيف العالم العملي. ومن الجائز ألاً يكون للممارسة أي إدراك مباشر بذلك الواقع طالما أن إعادة التنظيم العملية للعالم لم تتحقق بعد(٦٣).

ورغم أنه يتخذ موقفاً نقدياً حتى من النضال الفعلي في سبيل تحقيق المجتمع غير المغترب، فإن

علم جمال مدرسة فرانكفورت ينتظر، مع ذلك، بتوتر وسلبية وعجز، أن ينجح ذلك النضال وأن يحقق بصورة فعلية النفي الذي يوجد في الوقت الحاضر في الفن وحده «بالضرورة».

غير أنه، كما في حالة الدراسات السيكولوجية، يبدو أحياناً أن تحليل مدرسة فرانكفورت للفن يصدر نغمة متفائلة؛ وعلى وجه الخصوص فإن تحليل صناعة الثقافة يشدد، وإن كان ذلك في فقرات منعزلة فحسب، على أن «شيئاً ما جدلياً» يجري. وفي أحوال كثيرة، تنتهي مقالات أدورنو في الصحيفة بنغمة كهذه. وهكذا يروي مارتن جاي (الذي يقرّر عن حق أن أدورنو لم يتخلّ قط عن «نخبويته الثقافية» – [٦٤]، رغم أنه يعجز عن تأصيل هذا المفهوم).

إن «أدورنو أحسّ، كما في حالة موسيقى الجاز، أنه قد يكون لا يزال هناك عنصر منعزل من عناصر النفي في الموسيقى الشعبية»[٦٥]. وهذا صحيح أيضاً، غير أن جاي لا يبحث عن البُعد المادي لهذا «النفي». وإذا طرح المرء هذا السؤال فإن نقاط ضعف مدرسة فرانكفورت تظهر من جديد. وإليك حجة أدورنو:

> يتطلب التحمس لموسيقى الجاز قراراً متعمداً من جانب المستمعين، الذين يجب عليهم أن يقوموا بتحويل الحالة الخارجية التي يخضعون لها إلى حالة داخلية. ويقوم الأنا بتطويع صبغ السلع الموسيقية بصبغة طاقة الليبدو. ولذا فإن هذا التطويع لا يكون لاشعوريا تماماً ... غير أنه كلما كان القرار الإرادي والتكلف المسرحي والطابع الوشيك لاتهام النفس في رقصة الجيتربغ Jitterbug، وكانت هذه الأشياء قريبة من سطح الوعي، فإن إمكانية أن تنقص هذه الميول على وجه الإجمال، وأن تتحرر، مرة وإلى الأبد، من الإبتهاج المحكوم، إمكانية أكبر[٦٦].

وهذه «الإمكانية» التي لا تعطي أي توجيه حقيقي في ما يتعلق بإحداث تسخين فعّال للنضال الأيديولوجي، تقوم من جديد بتبرير نخبوية وإلغاز الطليعة في الفن؛ وعلى سبيل المثال، كتب هوركهايمر، مختتماً مقاله قبل الأخير في الصحيفة:

> من الجائز أننا سنكتشف في يوم من الأيام أن الجماهير، في أعماق قلوبها، وحتى في البلدان الفاشية، عرفت الحقيقة سرّاً ولم تصدّق الكذبة، شأنها في ذلك شأن مرضى الإغماء التخشبي الذين لا يوضحون إلاّ في نهاية نوبة إغمائهم أنه لم يفتهم شيء. ولهذا فقد لا يكون أمراً خالياً من المعنى تماماً أن يواصل المرء الحديث بلغة لا يمكن فهمها بسهولة[٦٧].

وهنا إيحاء بأن الجماهير غير قابلة للتطويع بصورة كاملة. ومع ذلك فإن أي تصور عن أية علاقة محدّدة للفن النقدي بنقاط ضعف «صناعة الثقافة» ليس مبهماً فحسب، بل ليس قائماً. وهكذا يُعد أمراً حاسماً أن نطرح الآن مسألة إمكانية العمل النقدي في مجال الثقافة الشعبية، وهذه هي مسألة الإستخدام المطّرد لوسائل الاتصال المتقدمة. وتقودنا هذه المسألة من جديد إلى شخص بريخت. غير أنه سيكون من المفيد قبل ذلك أن نناقش بإيجاز إنتاج ڤالتر بنيامين؛ والواقع أن العمل النظري لبنيامين حول مسألة فن ثوري كان إلى حدّ بعيد محاولة لمنهجة ونشر ممارسة برتولت بريخت، ويشكل هذا العمل

إحدى إسهامات بنيامين الباقية في علم الجمال. غير أنه سيكون مفيداً أن نبدأ ببحث بعض الخلافات الأساسية بين بنيامين ومدرسة فرانكفورت.

٧ - ڤالتر بنيامين

يمكن تلخيص الخلافات الأساسية بين بنيامين وأدورنو في أنها تتمثل في اختلاف مستوى التماسك في العمل الخاص بكل منهما. ويكشف علم جمال أدورنو عن مستوى عال من الأقنمة، بل الإلغاز، والمثل الصارخ على ذلك هو الفقرة التالية المأخوذة من النظرية الجمالية:

هناك شك حول ما إذا كانت أعمال الفن تؤثر سياسياً؛ فإذا كانت تفعل، فإن ذلك يكون عادة هامشياً بالنسبة للأعمال المعنية؛ وإذا كانت تكافح من أجل أن تفعل، فإنها تقصر عادة عن بلوغ مفهومها (Begriff) الخاص. والواقع أن تأثيرها، أو أثرها الإجتماعي الحقيقي غير مباشر إلى أقصى حدّ؛ إنه اشتراك في ذلك الروح (Geist) الذي يسهم من خلال عملية خفية في تحويل المجتمع والذي يتم تقطيره في أعمال الفن[٦٨]. ومن ناحية أخرى، يمكن أن نعتبر أن بنيامين قد احتاط مقدماً لنفس هذه الفقرة ودحضها في محاضرة ألقاها في عام ١٩٣٤، حيث قال:

> إن العقل، الروح الذي يفرض نفسه على الأسماع باسم الفاشية، يجب أن يختفي. إن العقل الذي لا يؤمن إلاّ بقوته السحرية الخاصة (وهي قوة يضعها في مواجهة الفاشية) سوف يختفي. ذلك أن النضال الثوري لا يدور بين الرأسمالية والعقل. إنه يدور بين الرأسمالية والبروليتاريا[٦٩].

ولم يكن هذا المنظور، في حالة بنيامين، مجرّد واجب منهجي معلن لا غير (كما كان حاله مع مدرسة فرانكفورت)، بل كان في الواقع يوجّه تحليلاته لظواهر ثقافية محددة، وبصفة خاصة تحت تأثير بريخت.

وكان بنيامين، شأنه في ذلك شأن أدورنو، مهتماً للغاية بالطليعة، غير أنه تفادى الموقف السلبي لأدورنو. وكان هذا يرجع إلى حد كبير إلى تأثير بريخت الذي، رغم دحضه للهجوم غير الجدلي من جانب لوكاش على الطليعة، شدّد مع ذلك على أنها يمكن أن تصبح غير واقعية: إنها قد «تمضي بعيداً جداً إلى الأمام إلى حدّ أن الجسم الأساسيّ للجيش لا يمكنه أن يتبعها، ويعجز عن رؤيتها في مدى النظر، وهكذا»[٧٠]. وقد اقتفى بنيامين أثر هذا المنظور النقدي، وشدّد، في مناقشته للصلة بين القوة اللاّ-ميكانيكية للسوريالية وبين النضال في سبيل المجتمع اللاطبقي، على ما يلي:

> حسب تعبير بيرل Berl، «إن الفنان - حتى إذا قام بتثوير الفن - لا يصبح بذلك ثورياً بأي حال أكثر من بواريه Poiret، الذي قام - بدوره - بتثوير الأزياء». إن المنتجات الأكثر تقدماً والأكثر جرأة للطليعة في كل الفنون كانت تجد جمهورها الوحيد، في فرنسا، كما في ألمانيا، في البرجوازية العليا. وإذا كان هذا الواقع لا يتضمن بحال من الأحوال حكماً في ما يتعلق بقيمتها، فإنه يتضمن مع ذلك مفتاحاً لفهم عدم الإطمئنان السياسي لدى المجموعات التي تقف وراء هذه التجليات[٧١].

وقد استبق بنيامين المفهوم الأحدث المتمثل في «طابع البعد الواحد»، ونجح في كشف الإشكالية المادية بصورة نوعية محدّدة:

ذلك أننا نجابه واقع ... أن الجهاز البرجوازي للإنتاج والنشر قادر على أن يستوعب، وعلى أن ينشر في الواقع، قدراً مذهلاً من الموضوعات الثورية دون أن يضع موضع الشك بجدّية، في يوم من الأيام، مسألة وجوده المتواصل ذاته أو ذلك الخاص بالطبقة التي تمتلكه(٧٢).

وهكذا فسّر بنيامين الإستخدام العقلاني للمونتاج في إطار المسرح الملحمي عند بريخت، حيث لم يكن للمونتاج قوة دغدغة الحواس بل كانت له «وظيفة تنظيمية»(٧٣). ولم تكن هذه الوظيفة التنظيمية مجرد عمل ذهني «للنفي» الفني (كما كان الحال مع مالر كما يفهمه أدورنو)، بل كانت تهدف، عن طريق الإرتباط بوقائع النضال الطبقي عبر التوصيل المنطقي، إلى تنظيم المستمعين في «كل واحد متماسك»(٧٤).

٨ - أعمال بريخت في الإذاعة

تتمتع مقولات بنيامين حول الإنتاج والتوزيع والتلقيّ بأهمية ما بعد - نقدية فيما يتعلق بتحليل مدرسة فرانكفورت «لصناعة الثقافة». ومرة أخرى فإن عمل بنيامين في هذا الصدد يُعَدُّ - إلى حدّ كبير - تأملاً نظرياً في ممارسة بريخت الجمالية: وفي هذه الحالة، استخدامه العملي لوسائل الإعلام. وبينما أتى أول استخدام نظري من جانب مدرسة فرانكفورت لوسائل التوصيل الحديثة مع الهجرة إلى أمريكا، وانتهى إلى إدراج وسائل الإعلام هذه تحت تسمية الإزدراء «صناعة الثقافة»، فقد كان بريخت مرتبطاً بها بنشاط منذ أواخر العشرينات، محاولاً استخدامها بطريقة تقدمية. وقد رفض بريخت أن يكون نقدياً بصورة سلبية، وكان يعتقد أن الشطب على وسائل الإعلام الحديثة بوصفها «هراء» لن يتكفل إلاّ بإنتاج الهراء من أجلها(٧٥).

كان بريخت يؤمن بأن وسائل الإعلام الحديثة لا يجب تزويدها بالمواد، بل يجب «تحويلها وظيفياً»، أو «تخريبها» (umfunktioniert) لمصلحة التوصيل البروليتاري. وبصرف النظر عن التحقيق الفعلي، فقد طالب بريخت بتغيير جذريّ في علاقة الإرسال - الإستقبال:

إن الإذاعة ستكون أعظم جهاز توصيل يمكن تصوّره من أجل الحياة العامة، ستكون شبكة جماهيرية، أي أنه يمكنها أن تكون، إذا استطاعت أن ترى طريقها بوضوح ليس فقط إلى الإرسال، بل كذلك إلى الاستقبال أيضاً، أن تجعل المستمع لا يستمع فحسب، بل يتكلم فعلاً، وعلى هذا النحو لا تقوم بعزله بوصفه موضوعاً سلبياً، بل تضعه في اتصال نشيط مع بقية المستمعين - المتكلمين. ولا بد للإذاعة وفقاً لتصورنا، أن تصبح أكثر من مجرّد مقدِّم للمادة الإذاعية: من الواجب أن تقوم بتنظيم المستمع بوصفه مقدماً للمادة الإذاعية(٧٦).

وقد شدد بنيامين على أهمية المفهوم البريختي عن «التحويل الوظيفي»(٧٧)، وأوضح - باحثاً

المقتضيات العامة التي تنطوي عليها القابلية التكنولوجية لإعادة إنتاج العمل الفني – التطور الإيجابي: وهو يتمثل في أن فقدان «الهالة» يعني التحرير الحاسم للفن من «اعتماده الطفيلي على الطقس»[٧٨].

وقد دفع هذا التقييم الإيجابي أدورنو إلى رد نقدي، وكان المقال الخاص بالفتيشية الموسيقية في الصحيفة قد كتب، جزئياً، لتحقيق هذا الغرض ذاته: تصحيح عدم التوازن الذي يخلقه تقييم بنيامين «غير المتمايز» و«غير الجدلي»[٧٩]. ولكن تحليل أدورنو ذاته كان غير جدليّ في عجزه عن مناقشة ما إذا كانت التقنيات الحديثة للإنتاج لا يمكنها أن تعمل بطريقة مختلفة في سياق اجتماعي مختلف (أي في ظل علاقات إنتاج مختلفة)، وما إذا كانت وسائل الإعلام تلك لا يمكن تخريبها في الوقت الحالي، كجزء من النضال في سبيل التغيير الإجتماعي. وبالإضافة إلى ذلك، كان بنيامين وبريخت بعيدين عن أن يكونا غير جدليين في تحليلهما. والواقع أن بنيامين توقع سلفاً نقد أدورنو للإضفاء الكاذب للطابع الفردي والإعلان الشخصي المتواصل وكذلك تحليل إساءة الإستخدام الفاشية للفيلم[٨٠]. والواقع أن التكتيك المتكرر من جانب بريخت والمتمثل في اللجوء إلى سلطات الإذاعة لم يكن يشهد على أية سذاجة سياسية، بل كان متعمداً كوسيلة لتقديم توضيح عام لتصوره الخاص عن الطريقة التي ينبغي أن تعمل بها وسائل التعبير، مطالباً السلطات على هذا النحو بالإذعان للتصور الذي كان، كما زعم بريخت، متفقاً تماماً مع مصالح الأغلبية. وقد شدد بريخت في الوقت ذاته على أن أي موقف تقدمي من جانب العاملين في الإذاعة من شأنه أن يدفع إلى سنّ قوانين قمعية خاصة بالإذاعة، وأنه لن يكسب المعركة، بالتالي، سوى دعم جماهيري من جانب الطبقة العاملة. والواقع أن الإستخدام اللاتطويعي لوسائل التوصيل كان يشترط ديكتاتورية بروليتارية. وبالتالي فإن المناظرة برمتها كانت في آن معاً استباقاً نظرياً، وحملة دعاية، لمجتمع يمكن لوسائل الإعلام هذه أن تحقق فيه كامل إمكانياتها الكامنة[٨١]. وأي تفاؤل من جانب بريخت لم يكن سلبياً (كما كان تشاؤم أدورنو)، بل إن المنظور الحماسي لدى أحد الأشخاص يستلزم في الواقع نضالات عينية.

وبالإضافة إلى ذلك، قام بريخت بتجربة إمكانية استخدام الإذاعة من أجل الدعاية الاشتراكية المباشرة، وكان المثال الكلاسيكي على ذلك «طيران ليندبيرج»، الذي أعيدت تسميته في وقت لاحق «بالطيران فوق المحيط»[٨٢]. وهنا، كان العرض الدرامي لطيران تاريخي لرجل واحد يهدف إلى تنشيط جمهور المستمعين، الذين أصبحوا المتكلمين الرئيسيين؛ وقد قامت الإذاعة بنقل مختلف الأصوات الخلفية، بينما كان جمهور المستمعين، أطفال المدارس، يقومون بإلقاء أبيات الشعر التي ينشدها الطيار وأصبحوا «طيارين». وفي الجزء المعنون «الأيديولوجية» يضع نصّ الطيارين جنباً إلى جنب التقدم التكنولوجي والفوضى الاجتماعية – السياسية، الواقعية والخيالية على حد سواء:

في المدن تم خلق الإله على يد فوضى الطبقات الاجتماعية، لأن هناك نوعين من
الناس، وعلى يد الاستغلال والجهل، ولكن
الثورة سوف تمحوه ...
لهذا التحقْ بنا

في النضال ضدّ كل ما هو بدائيّ
في تصفية «الإله»
في طرد أيّ وكلّ إله حيثما
ظهر[٨٣].

وبهذه الطريقة، يصبح أطفال المدارس ذات الحدث، ذواتاً مترابطة في أنا جماعي، ذوات ممارسة تقدمية.

٩ - أعمال بريخت في مجال أغاني التحريض

والواقع أن هذه المحاولة لخلق أنا جماعي فعّال بواسطة ممارسة جمالية نقدية لم تكن جديدة، بل جرت استعارتها من نموذج أغاني ومجموعات منشدي (كورس) العمال، وكانت سمة بارزة من سمات النضالات الطبقية في ألمانيا الڤايمارية. وكان لينين، الذي لم تكن له أية علاقة منتجة مع الطليعة (مقرّاً بأنه «محافظ عتيق»)، يعتقد أن تقييم الطليعة لم يكن له، في الواقع، سوى أهمية ثانوية. أما الشيء الذي كانت له اهمية أكبر فهو الفن الذي «ينتمي إلى الشعب». وهذا الفن يجب تطويره كسلاح تحريضي، ويجب «غرسه في قلب زحام الجماهير العاملة»، بحيث «يوحّد مشاعرهم وأفكارهم وإرادتهم ويسمو بها»[٨٤]. وفي عام ١٩١٣، أشار لينين بالفعل إلى «الأغنية البروليتارية الصادرة من القلب عن التحرير القادم للبشرية من العبودية المأجورة»[٨٥]. ولهذا مغزاه ، ليس لتأكيد الخط اللينيني «الأرثوذكسي»، بل لأن لينين نجح في إبراز الشكل الفني الجماهيري الذي سما حقاً، في ألمانيا الڤايمارية، بمشاعر وأفكار وإرادة العمال الواعين طبقياً.

كتب بريخت أغاني تحريض عديدة بالإشتراك مع هانس آيزلر Hanns Eisler في تلك الفترة؛ ومن أمثلتها «أغنية التضامن»[٨٦]، وكانت لازمة الأغنية تمضي على هذا المنوال:

إلى الأمام ولا تراجع
قوتنا تكمن في الإتحاد!
عندما نموت جوعاً وعندما نأكل
إلى الأمام ولا تراجع
متضامنين
واللازمة الأخيرة معدّلة:
إلى الأمام، ولا تراجع أبداً
ولنسأل بكلّ تحدّ
عندما نموت جوعاً وعندما نأكل
«غدُ مَنْ سيكون الغد؟
عالم مَنْ سيكون العالم المقبل؟»

كانت هذه الأغنية مرتبطة مباشرة بالنضالات الطبقية في ألمانيا الڤايمارية، حيث كان البؤس

الجماهيري ذو الطابع المطلق سمة واقع حياة الطبقة العاملة (الفصل الأول)، وحيث لم تكن عبارة «عندما نموت جوعاً، مجرد عبارة مكرورة تنطوي على مفارقة، بل كانت قضية ملحة بصورة مستميتة تعبئ الجماهير في نضال ثوري كإمكانية كامنة وإن كان، لسوء الحظ، نضالاً يمزقه الإنقسام.

وكان التقديم الصحيح للأغنية يتمثل في اندماج يُعْدي ولكن يطعن بين الإنشاد والغناء. وقد شدد بريخت على أن الأداء الصحيح كان يتمثل، ببساطة، في الأداء الذي يكيف أفضل تكييف التعابير الراهنة للنضال الطبقي، والتي كانت قاسية وخشنة وعدوانية. إن الإيقاعات المنتظمة مع الأداء المتماثل، «لا تترك انطباعاً عميقاً بصورة كافية»، وتتطلب تحديدات، على غير ما هو متوقع.[٨٧] وهكذا كان لدحض بريخت للفن «الايجابي» نتائج عملية محددة تماماً بفضل انخراطه في النضال الأيديولوجي الجماهيري.

وفي بعض الأحيان، يؤكد أدورنو التكنيك البريختي المتمثل في «صقل الذوق ضد الميل الفطري»، من أجل إدراك تواطؤ الغنى في التعبير مع فقر الواقع[٨٨]. ولكن أدورنو يشك في فعالية الأسلوب الركيك في جوقة تحريضية - دعائية من أوائل الثلاثينات (رغم أن النزعة الشكية جمالية «بصورة خالصة»)، معلناً أنه «كان أمراً ملغزاً دائماً ما إذا كان الموقف الفني للخشونة والتذمر يشجب فعلاً، أم يتطابق مع، هاتين القوتين في واقعهما الاجتماعي»[٨٩]. وهكذا يظل موقف أدورنو موقف «نفي كامل» للتشيؤ، ويستبعد النضال التحريضي الفعلي. بينما احتفظ بريخت، على النقيض من ذلك، بالمنظور المادي لارتباط النظرية - الممارسة، وشدد على علاقة النظرية (والفن) النقديين بالمخاطب (بفتح الطاء):

> لا يمكنك أن «تكتب الحقيقة» فقط؛ عليك أن تكتبها من أجل وإلى شخص ما، شخص ما يمكنه أن يفعل بها شيئاً ... يجب أن توجه حديثك ليس فقط إلى أناس ذوي ميل معين، بل إلى أولئك الناس الذين يفيدهم هذا الميل على أساس وضعهم الاجتماعي[٩٠].

وقد ردّ أدورنو على هذا بأن طبق على إنتاج بريخت العبارة الأنجلوساكسونية القائلة «القيام بوعظ الناجين»[٩١]. والواقع أن هذا ينم عن جهل أدورنو بالطابع الدينامي المعقد للوعي الطبقي. وفيما يتعلق ببريخت فلم يكن هناك أي خط واضح للتمييز بين أولئك الذين كانوا «ناجين» وبين أولئك الذين لم يكونوا. وبالأحرى فإن الفن الثوري كان فن فترة كان يجري فيها فعلاً تعبئة الجماهير على نطاق هائل وبوعي نقدي آخذ في التقدم؛ وقد توجه الفن الثوري إلى هؤلاء الناس لكي يحقق المهمة الحيوية التي تتمثل في تقوية إرادتهم وإنارة وعيهم[٩٢].

ويتجلى المنظور المثالي لأدورنو علاوة على ذلك في مناقشته للمسألة الحاسمة الخاصة بالوساطة الممكنة بين «نفي» الفن والممارسة الاجتماعية النقدية. ورغم أنه يقرر، بصورة صحيحة تماماً، أن التأثير العملي لأي عمل فني محدد لا يحدده العمل في ذاته من جانب واحد، بل يحدده السياق التاريخي. يشرع أدورنو في تفسير هذه الفكرة بالإشارة إلى التأثير السياسي لبومارشيه (مضيفاً إلى ذلك أن بريخت كان «عاجزاً اجتماعياً»). ثم يؤكد أدورنو، فيما يتعلق بأعمال الفن بوجه عام، أن:

التأثير الذي يمكنها أن ترغب في امتلاكه غائب في الوقت الحاضر، وهي تعاني من ذلك الغياب معاناة شديدة؛ غير أنه بمجرد أن تحاول [أعمال الفن] أن تصل إلى ذلك التأثير عن طريق تكييف نفسها مع الحاجات السائدة، فإنها تحرم الناس على وجه الدقة من ذلك الذي يمكنها (إذا أخذنا اللغة الخاصة بالحاجات مأخذ الجد، وإذا استخدمناها ضد نفسها) أن تحرمهم من ذلك الذي يمكنها أن تعطيه إياهم[٩٣].

ويعتقد أدورنو أن ربط الفن، بواسطة التوصيل المنطقي، بالنضالات الإجتماعية السياسية الراهنة، سيعني إلغاء الفن بكل ما في الكلمة من معنى، ليس كتجاوز، بل كتنازل أمام البربرية. وفي الوقت نفسه، لا «يعطينا» الفن النقدي «الحقيقي» إلاّ أعمالاً غير قابلة للفهم بالضرورة.

١٠ – النخبوية الجمالية والإفتقار إلى الممارسة الطبقية

إذا درس المرء مختلف الفترات التاريخية التي اجتازتها مدرسة فرانكفورت خلال حيواتهم المنتجة، ينبغي التسليم إذن بأن الاستشهاد السابق يستحق بعض التعاطف: فقد كُتب، رغم كل شيء، في أوائل الستينات، حيث لم يكن يوجد أي وعي ثوري جماهيري في صفوف الطبقة العاملة. كذلك كُتب المقال الذي يدور حول «الإلتزام» في عام ١٩٦٢، حينما كانت الحرب الباردة في ذروتها، في مواجهة الانحطاط البيروقراطي الشامل للاتحاد السوفياتي، ومع الذكرى المؤلمة (وبالأخص بالنسبة للمثقفين ذوي الأصول اليهودية) للبربرية النازية. وكانت الفاشية قد مُنيت بالهزيمة في ألمانيا، ولكن الأساس الرأسمالي الذي كان قد قام بتفريخها كان يزدهر، ولم تكن أية حركة معادية للرأسمالية واضحة في صفوف الجماهير.

ومع ذلك فإن النظرية الجمالية لمدرسة فرانكفورت، والمكثفة في كتاب أدورنو النظرية الجمالية، أكثر كثيراً من مجرد استجابة لتضاؤل موضوعي للنضال الطبقي الثوري. وعلى العكس من ذلك، استمرت هذه النظرية على مدى عقود عديدة، وكشفت طوال هذه الفترة عن تماسك ملحوظ. والآن وقد حدّدنا المكونات الرئيسية لتلك النظرية، يصبح من الممكن تحليلها في فترة نشأتها، ويبين هذا التحليل أن الإفتقار إلى الممارسة في تلك النظرية كان واضحاً في ذلك الحين، في الفترة الثورية التي رافقت غروب شمس جمهورية ڤايمار، حينما كانت الممارسة الجمالية النقدية لم تعد مجرد مشكلة نظرية، بل مكوّناً فعّالاً من مكوّنات نضال أيديولوجي جماهيري فعليّ.

وفي مقالة في الصحيفة في عام ١٩٣٢، «بشأن الموقف الاجتماعي للموسيقى»، أكد أدورنو أن الوعي السائد، بل الوعي الطبقي للبروليتاريا، كان مشوّهاً لأنه كان يحمل، بالضرورة، ندوب الاغتراب. وقد حدّد هذا علم جمال أدورنو: «بالضبط كما تتجاوز النظرية بمجملها الوعي السائد للجماهير، كذلك يجب أن تتجاوزه الموسيقى، أيضاً»[٩٤]. غير أنه، شأنها في ذلك شأن «النظرية النقدية للمجتمع» بمجملها، فإن هذه النظرية الجمالية، والممارسة التي امتدحتها، تمادت في تجاوز الوعي السائد إلى حد أنه، إذا استخدمنا تعبير بريخت، حتى الشرائح الأكثر تقدماً من العمال كان محكوماً عليها بأن «تعجز عن رؤيتها في مدى النظر». وكان ذلك يعود إلى معايير أدورنو ذات الطابع

الشكلي:

> هنا والآن، لا يمكن للموسيقى أن تفعل اكثر من أن تقدّم، في بنيتها الخاصة، التناقضات الاجتماعية التي تتحمل، بين أشياء أخرى، مسؤولية عزلة الموسيقى. وسوف تنجح على أفضل نحو، كلما نجحت بصورة أعمق في أن تشكّل، في إطار ذاتها، قوة تلك التناقضات والحاجة إلى حلّها في المجتمع، وكلما عبّرت بصورة أدق، في إطار تناقضات لغتها الخاصة وصورها الخاصة، عن آلام الأمر الواقع، مطالبة بحزم، من خلال اللغة الشفرية للمعاناة، بالتغيير(٩٥).

وهناك مثال نموذجي هو آرنولد شوينبيرج Arnold Schonberg، الذي تُعدّ حلوله التكنيكية في الموسيقى، رغم «عزلتها»، «هامة اجتماعياً» مع ذلك(٩٦). وفي ما يتعلّق «بالأهمية» المحدّدة لهذه الموسيقى الملغزة بالنسبة للممارسة الاجتماعية، يظلّ أدورنو صامتاً. وبذلك فإن إدراكه المادي الصحيح لواقع أن عزلة الموسيقى يمكن حلّها «ليس في نضال موسيقي داخلي، بل اجتماعياً فقط، أيْ عن طريق التحويل الاجتماعي»(٩٧). هذا الإدراك يحبسه آخر الأمر داخل دائرة شريرة، لا يمكن لفكره الجدليّ أن يظهر فيها إلاّ بوصفه استسلاماً متشائماً.

والواقع أن أدورنو ناقش، في مقاله، موسيقى آيزلر التحريضية، والأمر الذي له دلالته أن التقييم مختلف عن تقييم بريخت. عند هذا الأخير، كان آيزلر هو الأكثر توفيقاً بين فناني جمهورية ڤايمار الثوريين: وبامتلاكه لتكنيك متطور للغاية، اكتسبه بوصفه تلميذاً من تلاميذ شوينبيرج، حرّر آيزلر هذا التكنيك من نخبويته ووضعه في خدمة الجماهير التي جرت تعبئتها والتي أصبحت تشكل الآن المنتجين النشيطين(٩٨). وقد يبدو أن مثل هذا الإعداد يمكن أن يفي، على المستوى الجماليّ، بمقتضيات مبدأ مدرسة فرانكفورت القائل إنه «في النضال في سبيل المجتمع اللاطبقي، ينبغي أوّلاً أن تنظّم الجماهير نفسها، وأن تحوّل نفسها من مجرّد موضوع إلى الذات الفعالة للتاريخ، متخلّصة بذلك من طابع كونها جماهيراً مرّة وإلى الأبد»؛ غير أن آدورنو يتهم ممارسة آيزلر الجمالية، في الواقع، بإضفاء طابع المطلق على الوعي السائد، الذي هو وعي مشوّه:

> إن نفس تلك المعايير التي يكيّف هذا الإنتاج نفسه وفقاً لها، قابلية الغناء والبساطة والتأثير الجماعيّ في حدّ ذاته، مرتبطة بالضرورة ارتباطاً وثيقاً بحالة للوعي تثقل عليها وتعوقها السيطرة الطبقية - ولم يقم أحد بصياغة ذلك بصورة أكثر صرامة من ماركس - إلى حدّ أن هذا الوعي يصبح، إذا كان له أن يصبح المعيار الوحيد الجانب للإنتاج، قيداً على القوة المنتجة الموسيقية(٩٩).

ويسلّم أدورنو عن طيب خاطر بأن القيمة التحريضية في الموسيقى البروليتارية لا غنىً عنها، وبأنه سيكون أمراً «طوباوياً» و«مثالياً» أن نستبدل بهذه الموسيقى موسيقى «كانت أكثر تلاؤماً من الناحية العقلية مع الوظيفة الجوهرية للبروليتاريا، وإنْ كانت غير مفهومة من جانب تلك الطبقة». ولكن مفهوم أدورنو الخاص بممارسة جمالية ملائمة «يتجاوز» الموسيقى البروليتارية ليس في اتجاه نضال أيديولوجي جماهيري أرقى، بل في اتجاه الطليعة البرجوازية. وبالتالي يقول أدورنو عن الموسيقى البروليتارية:

«حالما ... تترك هذه الموسيقى جبهة العمل المباشر، وتعكس وتثبّت نفسها كشكل فنّيّ، يصبح واضحاً بجلاء أن المنتجات لا يمكنها أن تصمد في مواجهة الإنتاج البرجوازي المتقدم...»[١٠٠]. وبهذه الطريقة، يكفّ تحليل الطليعة عن أن يكون تجاوزاً، وتفقد الممارسة الجمالية للنضال الطبقي كل مغزى بالنسبة لنظرية أدورنو. ومنذ ذلك الحين فصاعداً، فإنه حتى ذكرى الأشكال الفنية البروليتارية لألمانيا الڤايمارية كان محكوماً عليها بأن تنطفىء في إنتاج أدورنو. وعلى النقيض من هذا، يمكن القول إنه رغم أن عمل بريخت وآيزلر والحركة التحريضية الدعائية بأسرها لا يمكن نقله بصورة غير نقدية إلى سياق طبقي دائم التغيّر، فإن دراسة مادية تاريخية منهجية لنظرية وممارسة أشخاص مثل بريخت سوف تتكفل بأن يتفادى موضوع ومقولات ممارسة جمالية نقدية انحرافات أدورنو صوب المثالية والنخبوية الثقافية.

١١ - هجوم بريخت على «مثقفويّي»(**) مدرسة فرانكفورت

أوجز هوركهايمر، في العدد الأخير من الصحيفة، كامل موقف مدرسة فرانكفورت في ما يتعلّق بعلم الجمال (بمعناه الأوسع): أيّد الفن في يوم من الأيام «عالماً آخر»، عالماً «آخر» مختلفاً عن عالم الإنتاج السلعيّ؛ وقد تآكل هذا العالم الآخر بفعل الرأسمالية الاحتكارية و«صناعة الثقافة»، وهو لا يبقى اليوم حيّاً إلاّ في أعمال مثل جيرنيكا بيكاسو ونثر چويس:

> الحزن والفزع اللذين تحملهما مثل تلك الأعمال لا يماثلان مشاعر أولئك الذين، لأسباب معقولة، يستديرون بعيداً عن الواقع أو يتمرّدون ضدّه. والوعي الذي يقف وراءها هو بالأحرى وعي تمّ اقتطاعه من المجتمع في الواقع، وتمّ تحويله قسراً إلى أشكال متضاربة شاذّة[١٠١].

وهكذا فإنّ الخطوة من «النفي الكامل» إلى النفي الاجتماعي السياسي للممارسة الطبقية مستبعدة في الفن. ويعثر هذا على نقيضه في عمل بريخت، الذي كان قد تم تصوّره بوصفه «نداءً إلى المقهورين للنهوض ضدّ القاهرين، وأن يفعلوا ذلك باسم الإنسانية». ذلك أنه، كما شدّد بريخت، «في فترات كهذه، لا بدّ أن تصبح الإنسانية مُحبّة للحرب، إذا كانت لا تريد أن تتم إبادتها بكل معنى الكلمة»[١٠٢]. كانت هذه ترجمة بريخت لتجاوز الميراث الإنسانيّ. وإذا كانت مدرسة فرانكفورت انتقادية لهذا التصوّر، فإنّ بريخت بدوره لم يكن انتقادياً بصورة أقلّ لمدرسة فرانكفورت، التي وصم عناصرها بأنهم «مثقفويّون» tuis.

و«المثقفوي» Tui مثقف، لكن من نوع خاص: مثاليّ، عاجز سياسياً، اشتراكي ديمقراطي. وقد كتب بريخت قائلاً إن «السبب الرئيسي وراء فكر عدم التدخل هو ديمقراطية عدم التدخل الزائفة»، أيْ، «الحرية السياسية المرتكزة على العبودية الاقتصادية»[١٠٣]. وبطبيعة الحال فإن هذا ليس صحيحاً بالنسبة لمدرسة فرانكفورت، التي انتقدت الحزب الاشتراكي الألماني SPD لنفس الأسباب بالتحديد، والتي اتفقت، في شخص مدير المعهد، مع بريخت على أنه «في الوقت الحالي، يمتدح الممثلون الأدبيّون للمجتمع الشمولي الدولة التي قامت بتفريخهم، ويرفضون النظرية التي كشفت الطبيعة الحقيقية لهذه

الدولة، عندما كان لا يزال هناك وقت»[١٠٤]. غير أن «النظرية النقدية للمجتمع» لمدرسة فرانكفورت لم تستخلص قط كامل النتائج المنطقية في إطار نظرية مادية، عملية، سواء أثناء السنوات الأخيرة لجمهورية ڤايمار، أو النظام النازي، أو في أيّ وقت آخر (بصرف النظر عن إنتاج ماركيوز في أعقاب قطيعته مع زملائه السابقين)، وهذا هو السبب في أن بريخت سخر منهم بوصفهم «مثقفويّين» tuis[١٠٥].

وكان الشيء الذي ازدراه بريخت حقاً في ما يتعلق بفريق هوركهايمر هو نقدهم الجدلي السلبيّ للثقافة، والذي نظر إليه كدليل على منظورهم الأكاديمي. وقد كتب، على سبيل المثال، عن مناقشة مع أدورنو في أوائل الأربعينات:

> معهد فرانكفورت هذا اكتشاف حقيقي بالنسبة للرواية المثقفوية Tui-Novel... وإنه لشيء يدعو إلى السخرية أن يطلعوا علينا بأشياء من قبيل: «كان روبرت ڤالزر Robert Walser هاماً جداً، لأنه يعكس انحطاط المجتمع البرجوازي». وإنه لشيء يدعو إلى الرثاء إذن أن تنحط هذه البرجوازية إلى فرق مدرّعات نازية ووحدات SS (وحدات الشرطة الهتلرية)![١٠٦].

وختاماً، فقد أخفق نقد مدرسة فرانكفورت المتمايز للثقافة بسبب عجزها عن التقدم من نقد - الأيديولوجية إلى النظرية العملية - النقدية للممارسة الطبقية. وبهذا المعنى، أحسّ بريخت بأن فريق هوركهايمر ليسوا أفضل من الاشتراكيين الديمقراطيين. والواقع أن بريخت قد توقع، بذلك، الانهيار النظري التام لهوركهايمر في السنوات الأخيرة، كما فعل كورش (انظر الفصل الثالث).

١٢ - الدور الذي يلعبه علم الجمال في «النظرية النقدية للمجتمع» في شكلها الراديكالي عند ماركيوز.

كان تصوّر بنيامين لممارسة الجمالية النقدية أكثر شبهاً بتصوّر بريخت منه بتصوّر مدرسة فرانكفورت. وقد أفلت بالتالي من مأزق «المثقفوية» Tui-ism. والواقع أن أدورنو ذاته يقرّ بأن خلافات بنيامين مع مدرسة فرانكفورت كانت تعود إلى حدّ بعيد إلى «معاداة المثقفوية» Anti-Tui-ism لدى بريخت[١٠٧]. لكن ماذا عن سنوات ماركيوز الأخيرة؟ هل دفع قيام ماركيوز بإضفاء الطابع الراديكالي في أواخر الستينات إلى إعادة نظر جوهرية لدور الفن؟ الإجابة هي: لا! ومن المفارقات أن المجال الذي أنتجت فيه مدرسة فرانكفورت أروع تحليلاتها الجدلية للأيديولوجية والتطويع، رغم أن نقاط الضعف الحاسمة «للنظرية النقدية للمجتمع» تتجلّى فيه بأوضح صورة، هو المجال الذي ظلّ فيه ماركيوز داخل نطاق تقاليد مدرسة فرانكفورت بصرامة.

ويُرجع الإنسان ذو البعد الواحد جدل الإيجاب والنفي إلى الأفضلية التي لا جدال فيها للأخير: «الاغتراب الفني هو التجاوز الواعي للوجود المغترب». ويتحدث ماركيوز عن قيام الفن «بنفي نظام الأعمال التجارية»[١٠٨]. غير أنه رغم أن ماركيوز يشدّد على أن صفة «متجاوز» ينبغي فهمها بمعنى ماديّ[١٠٩]، ورغم أنه يتحدث عن «صور لإشباع من شأنه أن يقضي على المجتمع الذي يقمعه»[١١٠]، فإن نظرية ماركيوز الجمالية تواصل نفس «النفي الكامل» كما يفعل أدورنو:

تقوم الأعمال الأدبية الطليعية حقّاً بتوصيل القطيعة مع التوصيل. ومع رامبو ثم مع الدادائية والسوريالية، يرفض الأدب نفس بنية العقلية التي ربطت، طوال تاريخ الثقافة، بين اللغة الفنية والعادية[١١١].

ومن جديد أكد مقال عن التحرّر، الذي سجّل استقبالاً أكثر اتّساقاً من جانب ماركيوز للحركة الطلابية المناهضة للسلطويّة، علم جمال مدرسة فرانكفورت، معلناً أن «الشكل على وجه الدقة هو الذي يتجاوز الفن بفضله الواقع المحدّد، ويعمل في الواقع الراسخ ضدّ الواقع الراسخ»[١١٢]. وقد أكد الثورة المضادة والتمرد، من ناحيته، أن «الكون الجماليّ» يناقض الواقع - تناقضاً عمديّاً، ومنهجياً،»[١١٣]. وهذا «النفي» لا يمكن تجاوزه إلى نضال أيديولوجي جماهيري ذي طابع منطقي متماسك، لأن من شأن ذلك أن يجعل الفن «ذرائعياً»[١١٤].

وبما ينسجم مع «النظرية النقدية للمجتمع» بمجملها، يأخذ الفن على عاتقه الدور النقدي لقوة محيِّدة أيديولوجياً، معرّياً وفاضحاً الجوانب التطويعية للعقلية السائدة. ولكن هذا التحييد الأيديولوجي للواقع يعجز عن تأليف نفسه كقوّة عملية - نقدية للممارسة الطبقية. ولا يجري النظر إلى الواقع، كما هو الحال مع بريخت، وفقاً للإطار الطبقي، بل، كما هو الحال مع أدورنو، وفقاً للاغتراب والتشيّؤ اللّذيْن يتخلّلان المجتمع البشري إلى الآن. ويصبح النضال الفنّي «نفياً كاملاً». وعلى هذا النحو فإن «الأسلوب، وهو تجسيد الشكل الفني، في إخضاع الواقع لنظام آخر، يخضعه لقوانين الجمال»[١١٥].

وينسجم هذا مع أطروحة ماركيوز القائلة إن الفن الحقيقي «يكشف الوضع الإنساني كما يتلاءم مع كامل تاريخ (ماركس: قبل تاريخ) الجنس البشري بالإضافة إلى أية أوضاع محدّدة»[١١٦]. غير أن التصوّر الضمني للتجاوز لا يحدّده ماركيوز. والواقع أنه يعجز عن صيانة المحتوى الطبقي الواعي للفن الثوري، ويُؤْثر بدلاً من ذلك التجاوز «الكلي». وبالتالي فإنّ زعْم ماركيوز أن «الفن يمكنه في الواقع أن يصبح سلاحاً في النضال الطبقي عن طريق حفز التغيرات في الوعي السائد»[١١٧]، يفقد مغزاه الماديّ.

والواقع أن «حفز التغيرات» في الوعي، كعنصر من عناصر النضال الطبقي، يشترط شيئين: التوصيل الفعّال، والتوصيل إلى طبقة ثورية. وتجري التضحية بأوّل هذين الشيئين، آخر الأمر، عن طريق الطابع ضدّ المنطقي للفن النقدي عند ماركيوز. والشرط المسبق الثاني لخلق وعي ثوري مفتقد أيضاً، لكن بطريقة أكثر تعقيداً بكثير. ومن المفارقات أن هذا الجانب من جوانب نظرية ماركيوز يرتكز عى مناقشة لنظرية ماركس الاقتصادية، وهي مناقشة تفعل الشيء الكثير لمعالجة عجز مدرسة فرانكفورت عن تقديم تحليل متّسق للتطويع الاقتصادي. فبعد عرض معمّق لمفهوم ماركس عن «العمل الجماعي» (Gesamtarbeiter)، حيث يُلمع ماركيوز إلى نظرية زون - ريتيل عن العمل الذهني واليدوي، ينتهي كتاب الثورة المضادة والتمرّد إلى أن انتقال السلطة إلى البروليتاريا، التي لا تشكل سوى مكوّن واحد من مكوّنات قوّة العمل المنتجة، لن يكفل بمفرده الانتقال إلى مجتمع مختلف كيفياً. ثمّ يجري تكرار هذه المناقشة برمّتها في مناقشة الفن، حيث يرفض ماركيوز المفهوم الخاص لفن تحريضيّ يسترشد بنظرة بروليتارية إلى العالم:

> إذا كان لاصطلاح «النظرة البروليتارية إلى العالم» أن يعني تلك النظرة إلى العالم التي تسود بين صفوف الطبقة العاملة، فإنها ستكون إذن، في البلدان الرأسمالية المتقدمة، نظرة إلى العالم يشترك فيها قسم ضخم من الطبقات الأخرى، ولا سيّما الطبقات المتوسطة... وإذا كان يدلّ على الوعي الثوري (الكامن أو الفعليّ)، فلا شك إذن في أنه في الوقت الحاضر ليس «بروليتاريّاً» كسمة مميّزة أو حتى بصورة سائدة - ليس فقط لأنّ الثورة ضدّ الرأسمالية الاحتكارية العالمية تزيد وتختلف عن مجرّد ثورة بروليتارية، بل كذلك لأنّ شروطها وآفاقها وغاياتها لا يمكن صياغتها بصورة وافية في إطار ثورة بروليتارية....[١١٨].

غير أنه رغم التشديد على التسلسل المنطقي الحديث للاستغلال، ورغم التشديد على طبع البروليتاريا بالطابع الراديكالي كشرط ضروري للثورة، لا يتطرق ماركيوز إلى المسألة الخاصة بفن يجري تكييفه مع استراتيجية ملائمة للتوفيق بين العمل الذهني واليدوي (ولوْ بصورة قصدية فحسب) داخل نطاق النضال الطبقي. وهكذا فإن «التجاوز» الذي يقوم به الفن والنفي الفعلي للرأسمالية في الممارسة الثورية لا يقومان بالتوسّط في نظرية ماركيوز أكثر مما يفعلان في نظرية أدورنو.

ويتمثّل استثناء محتمل في مناقشة ماركيوز للقوة التمردية في اللغة السوداء، والتي «تعزّز التضامن»[١١٩]. غير أنه حتى هنا يجري التشديد من الناحية الجوهرية على التمرّد «الشامل» الكامن في هذا التطور وبالأخص في فنّه؛ وينصب الاهتمام على «ذات وجود الفرد ومجموعته ككائنات بشرية»[١٢٠]. أمّا القوة المميزة لهذا الفن فإنها تلقى الإهمال. وعلى نحو مماثل، فإن مناقشة ماركيوز للممارسة الجمالية النقدية في العشرينات والثلاثينات، رغم تركيزه على بريخت وآيزلر، لا يرتبط بصورة إيجابية بما يمكن افتراض أن ينظر إليه ماركيوز على أنه وظيفة «ذرائعية» لهذا الفن: أيْ تعزيز إرادة وتضامن العمال الذين جرت تعبئتهم بوصفهم عمالاً واعين طبقيّاً.

وبهذه الطريقة، ينتهي علم جمال ماركيوز إلى الوقوع في نفس التناقض الذي انتهى إليه علم جمال أدورنو: فرغم أن «التجاوز» الذي يقوم به الفن «نفي» للاغتراب والتشيّؤ، تظل المهمة الأساسية هي النضال الأيديولوجي في سبيل تحرير الوعي: «بدونه، يظل كلّ تحرير للعقول، وكل نشاط عملي راديكاليّ، أعمى، مهزوماً بنفسه. ولا تزال الممارسة السياسية تتوقف على النظرية.... على التربية، على الإقناع - على العقل»[١٢١]. وأخيراً فإنّ الفن لا يمكن تكييفه، حتى في نظر ماركيوز، مع هذه المهمة بأيّ معنى ذي وزن، أما ارتباط النظرية - الممارسة فقد أصبح منسيّاً. وختاماً، يمكننا أن نؤكد أنه بينما كان أدورنو وهوركهايمر، حيث ابتعدا بنفسهيما عن الممارسة النقدية، متماسكين في إدارة ظهرهما للتقاليد الثورية في الفن، فإن ماركيوز، على النقيض من ذلك، يمكنه ويجب، في محاولته للتغلّب على العيوب الأساسية «للنظرية النقدية للمجتمع» الأصليّة (كما فسّرها هوركهايمر وحقّقها فريقه في فترة الصحيفة)، أن يحرّر نفسه من أقنمة ومثالية ونخبوية التيار الأساسيّ في علم جمال مدرسة فرانكفورت. وإلاّ فإن النشاط النظري الراديكالي لماركيوز منذ الستينات سيظل غارقاً، في هذا المجال الحاسم، في التناقضات التي شوهت مدرسة فرانكفورت منذ بدايتها الأولى.

المصادر:

(*) ترجمنا الكلمة الواحدة alienation مرة إلى التغريب (البريختي) ومرة إلى الإغتراب (الاقتصادي - الماركسي) حيث أن هذه الكلمة الواحدة هي التي ترجم إليها المؤلف (في الإنجليزية) مصطلحين ألمانيين مختلفين بينهما تشابه كما هو واضح في المتن، بينما كان الأفضل أن يترجم معنى «التغريب» البريختي إلى كلمة distanciation الإنجليزية - المترجم.

(* *) مثقفويّون لترجمة tuis وهذه الأحرف اختصار بعد إعادة ترتيب لحروف كلمة intellectuals بحيث تصبح tellectual-ins تختصر إلى tui للمفرد وtuis للجمع - المترجم.

(1) Max Horkheimer, ‘Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie’, Frankfurter Universitätsreden, 37 (1931), p. 13.

(2) Leo Löwenthal, ‘Zur gesellschaftlichen Lage der Literatur’, Zfs, 1 (1932), p. 92.

(3) Ibid., pp. 94-5.

(4) Ibid., p. 93.

(5) Theodor Wiesengrund Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, VII, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), pp. 11-12.

(6) Herbert Marcuse, ‘The Affirmative Character of Culture’, in Negation: Essays in Critical Theory, trans. Jeremy J. Shapiro (Harmonds worth: Penguin, 1972), p. 95.

(7) Ibid., pp. 108, 121.

(8) Ibid., pp. 102-3.

(9) Ibid., p. 131.

(10) Max Horkheimer, ‘Art and Mass Culture’, SPSS, 9 (1941), pp. 302-3.

(11) Max Horkheimer and Theodor Wiesengrund Adorno, Dialectic of Englightenment, trans. John Cumming (London: Allen Lane: 1973), pp. 135, 160.

(12) Theodor Wiesengrund Adorno, ‘Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika, in Stichworte: Kritische Modelle 2 (Frankfurt: Suhrkamp, 1969), pp. 118-19.

(13) Theodor Wiesengrund Adorno, ‘Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens’, Zfs, 7 (1938).

(14) Ibid., pp. 330-1.

(15) Theodor Wiesengrund Adorno (with the assistance of George Simpson), ‘On Popular Music’, SPSS, 9 (1941).

(16) Ibid., p. 25.

(17) Ibid., p. 27.

(18) Ibid., p. 38.

(19) Ibid., p. 31.

(20) Horkheimer ande Adorno, op. cit., p. 159

(21) Vladimir I. Lenin, 'Party Ogranisation and Party Literature', in V. I. Lenin on Literature and Art (Moscow: Progress Publishers, 1970), p. 26.

(22) Vladimir I. Lenin, 'On Proletarian Culture', in ibid., p. 154.

(23) Lenin, 'Party Organisation and Party Literature', in ibid., p. 24.

(24) Lenin, 'On Proletarian Culture', in ibid., p. 155.

(25) Ibid., p. 155.

(26) Adorno, Asthetische Theorie, p. 251.

(27) Leon Trotsky, 'From Literature and Revolution', in Leon Trotsky on Literature and Art, ed. Paul N. Siegel, 2nd edn (New York: Path-finder, 1972), p. 42.

(28) Ibid., p. 60.

(29) Georg Lukàcs, 'Tendenz oder Parteilichkeit?', in Schriften zur Literatursoziologie, Werkauswahl, I, ed. Peter Ludz (Neuwied: Luchterhand, 1961), p. 118 (original 1932).

(30) Georg Lukàcs, 'Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt', in ibid., 128 (original 1932).

(31) Theodor Wiesengrund Adorno, Kierkegaard: Konstruktion des Asthetischen, Beiträge Zur Philosophie und ihrer Geschichte, 2 (Tubingen: Mohr, 1933), p. 20.

(32) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Erpresste Versöhnung: Zu Georg Lukacs' Wider den missverstandenen Realismus', in Noten zur Literatur, II (Frankfurt: Suhrkamp, 1961), p. 180 (original 1958).

(33) Adorno, Ästhetische Theorie, p. 213.

(34) Ibid., p. 147.

(35) Georg Lukàcs, 'Zur Ideologie der deutschen Intelligenz in der imperialistischen) Periode', in Schriften zur Literatursoziologie, p. 324 (original 1934).

(36) Adorno, Ästhetische Theorie, p. 218.

(37) Ibid., p. 87.

(38) Ibid., p. 203

(39) Ibid., pp. 336-7.

(40) Bertolt Brecht, '[Der Weg zum zeitgenössischen Theater, 1927 bis 1931]', in Gesammelte Werke

(Frankfurt: Suhrkamp, 1967), XV, p. 225, and '[Über den Realismus, 1937 bis 1941]', in Gesammelte Werke, XIX, p. 326. Henceforth, Brecht's collected works are abbreviated to 'GW'.

(41) Brecht, '[Uber den Realismus]' in GW, XIX, p. 310

(42) Ernst Bloch, 'Diskussionen uber Expressionismus (1938)', in Erbschaft dieser Zeit (1962; rpt Frankfurt: Suhrkamp, 1973), p. 270.

(43) Brecht, '[Uber den Realismus]', in GW, XIX, p. 298.

(44) Ibid., p. 317.

(45) Brecht, '[Der Weg zum zeitgenössischen Theater]', in GW, XV, pp. 152-3.

(46) Bertolt Brecht, '[Neue Technik der Schauspielkunst, ca. 1935 bis 1941]', in GW, XV, p. 303.

(47) Bertolt Brecht, '[Uber eine nichtaristotelische Dramatik, 1933 bis 1941]', in GW, XV, p. 303.

(48) Max Horkheimer (Regius), in Dämmerung: Notizen in Deutschland (Zurich: Oprecht & Helbling, 1934), p. 108.

(49) Bertolt Brecht, 'Anmerkungen zur "Mutter"', in GW, XVII, pp. 1062-3 (original 1932-6).

(50) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Engagement', in Noten zur Literatur, III (Frankfurt: Suhrkamp, 1965), p. 112 (original 1962).

(51) Adorno, Ästhetische Theorie, p. 152.

(52) Ibid., p. 336.

(53) Bertolt Brecht, Arbeitsjournal 1938-1942/1942-1955 (Berlin, etc.: Auf- und Abbau-Verlag, 1973), p. 19.

(54) Ernst Bloch, 'Ein Leninist der Schaubühne (1938)', in Erbschaft dieser Zeit, p. 253.

(55) Adorno, 'Über den Fetischcharakter', ZfS, 6 (1937), p. 354.

(56) Adorno, Ästhetische Theorie, p. 345.

(57) Ibid., p. 292.

(58) Ibid., pp. 183-4.

(59) Ibid., p. 217.

(60) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik', ZfS, 1 (1932), p. 106, and Theodor Wiesengrund Adorno, 'Voraussetzungen: Aus Anlass einer Lesung von Hans G. Helms', in Noten zur Literatur, III, pp. 136, 139 (original 1960).

(61) Horkheimer, 'Art and Mass Culture', SPSS, 9 (1941), p. 296.

(62) Adorno, Ästhetische Theorie, p. 310.

(63) Ibid., p. 358.

(64) Martin Jay, The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of

Social Research 1923-1950 (Boston: Little, Brown, 1973), p. 23.

(65) Ibid., p. 192.

(66) Adorno, 'On Popular Music', SPSS, 9 (1941), pp. 45, 47.

(67) horkheimer, 'Art and Mass Culture', SPSS, 9 (1941), p. 304.

(68) Adorno, Ästhetische Theorie, p. 359.

(69) Walter Benjamin, 'The Author as producer', in Understanding Brecht, trans. Anna Bostock (London: NLB, 1973), p. 103 (originally 'Der Autor als Produzent', 1934).

(70) Brecht, '[Uber den Realismus]', in GW, XIX, p. 302.

(71) Walter Benjamin, 'Zum gegenwartigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers', ZfS, 3 (1934), pp. 7-4.

(72) Benjamin, 'The Author as Producer', in Understanding Brecht, p. 94.

(73) Ibid., p. 100

(74) Walter Benjamin, 'A Study on Brecht: What is Epic Theatre? (First Version)', in Understanding Brecht, p. 10 (originally 'Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht', ca. 1939).

(75) Bertolt Brecht, '(Über Film, 1922 bis 1933)' in G W, X VIII, p. 156.

(76) Bertolt Brecht, '[Radiotheorie, 1927 bis 1932]', in GW, XVIII, p. 129.

(77) Benjamin, 'The Author as Producer', in Understanding Brecht, p. 93

(78) Walter Benjamin , 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in Illuminations, trans. Harry Zohn (London: Fontana, 1973), p. 226 (originally 'L' oeuvre d'art a l'epoque de sa reproduction mécanisée, ZfS, 5 (1936).

(79) Theodor Wiesengrund Adorno, 'Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika', in Stichwore, p. 117.

(80) Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in Illuminations, pp. 233, 243.

(81) Brecht, '[Radiotheorie]', in GW, XVIII, pp. 121-2, 133-4.

(82) Bertolt Brecht, 'Der Ozeanflug: Radiolehrstück für Knaben und Madchen', in GW, II (originally 'Der Flug der Lindberghs', 1929).

(83) Ibid., pp. 576-7.

(84) Clara XZetkin, 'My Recollections of Lenin (An Excerpt)', in V. I. Lenin on Literature and ARt, p. 251.

(85) Vladimir I. Lenin, 'The Development of Workers' Choirs in Germany', in ibid., p. 79.

(86) Bertolt Brecht, 'Solidaritätslied', in GW, VIII, pp. 369-70 (original 1932).

(87) Bertolt Brecht, '[Anmerkungen zur literarischen Arbeit, 1935 bis 1941]', in GW, XIX, p. 403.

(88) Adorno, Ästhetische Theorie, pp. 60, 66.

(89) Ibid., p. 341.

(90) Bertolt Brecht, '[Kunst und Politik, 1933 bis 1938]', in GW, XVIII, p. 230.

(91) Adorno, Ästhetische Theorie, p. 360.

(92) Brecht, '[Anmerkungen zur literarischen Arbeit]', in GW, XIX, p. 405.

(93) Adorno, Ästhetische Theorie, p. 361.

(94) Adorno, 'Zur gesellschaftlichen lage der Musik', ZfS, 1 (1932), p. 106.

(95) Ibid., p. 105.

(96) Ibid., p. 111.

(97) Ibid., p. 104.

(98) Brecht, '[Über den Realismus]', in GW, XIX, pp. 336-7.

(99) Adorno, 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik', ZfS, 1 (1932), p. 123.

(100) Ibid., p. 124.

(101) Horkheimer, 'Art and Mass Culture', SPSS, 9 (1941), p. 294.

(102) Brecht, '[Kunst und Politik]', in GW, XVIII, p. 252.

(103) Bertolt Brecht, 'Der Tui-Roman (Fragment)', in GW, XII, p. 590.

(104) Max Horkheimer, 'Die Juden und Europa', ZfS, 8 (1939), p. 115.

(105) Brecht, Arbeitsjournal, pp. 161, 291.

(106) Ibid., p. 307.

(107) Adorno, Ästhetische Theorie, p. 377.

(108) Herbert Marcus, One-Dimensional Man (1964; rpt London: Sphere, 1968), p. 60.

(109) Ibid., p. 10.

(110) Ibid., p. 61.

(111) Ibid., p. 66.

(112) Herbert Marcuse, An Essay on Liberation (1969; rpt Harmondsworth: Penguin, 1972), p. 46.

(113) Herbert Marcuse, Counterrevolution and Revolt (London: Allen Lane, 1972), p. 86.

(114) Ibid., p. 107.

(115) Ibid., pp. 98-9.

(116) Ibid., pp. 87-8.

(117) Ibid., p. 125.

(118) Ibid., pp. 123-4.

(119) Ibid., p. 80.

(120) Ibid., p. 128.

(121) Ibid., p. 132.

Bibliography

Publications of the Institute

Studien über Autorität und Familie: Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung, Paris: Alcan, 1936.

Zeitschrift fur Sozialforshcung, Leipzig: Hirschfeld, 1932-3; Paris: Alcan, 1933-9; continued as Studies in Philosophy and Social Science, New York: Institute of Social Research, 1939-41.

Publicatins of the four major Frankfurt School figures

Theodor Wiesengrund Adorno

Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, VII, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

Et al., Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie, Neuwied: Luchterhand, 1972.

With Max Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, trans. John Cumming, London: Allen Lane, 1973.

'Engagement', in Noten zur Literatur, III, Frankfurt: Suhrkamp, 1965.

'Erpresste Versöhnumg: Zu Georg Lukacs' Wider den missverstandenen Realismus', in Noten zur Literatur, II, Frankfurt: Suhrkamp, 1961.

'Fragmente uber Wagner', ZfS, 8 (1939).

Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen, Beitrage Zur Philosophie und ihrer Geschichte, 2, Tübingen: Mohr, 1933.

Minima Moralia: Reflections from Damaged Life, trans. E. F. N. Jephcott, London: NLB, 1974.

Negative Dialectics, trans. E. B. Ashton; London: Routledge & Kegan Paul, 1973.

With the assistance of George Simpson, 'On Popular Music', SPSS, 9 (1941).

'Spengler Today', SPSS, 9 (1941).

'Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens', ZfS, 7 (1938).

فاعلية القارىء في انتاج النص: المرايا اللامتناهية

عبد الكريم درويش

-٢-

استراتيجية التفكيك:

لعلنا لا نجد فرقاً بين ما كتبه «آيزر»، الذي ينطلق من الفلسفة الظواهرية وبين موقف التفكيكيين حول أهمية القارىء. فالقارىء هنا ليس وسيلة منهجية كالقارىء العمدة أو القارىء الفائق عند «ريفاتير»، وإنما هو وارث النص الشرعي الذي يفسره، وبتعبير أدق يشكلهُ في وعيه على هواه. فلقد حاول التفكيكيون أن يولوا القراءة أهمية فائقة أثارت جدلاً واسعاً من مثل ما فعله «بارت» و«تودوروف» و«دريدا»، في سبيل تحديد مفهوم النصّ المفتوح، الذي تجاوز انغلاق النصّ عند النقاد الجدد في الأربعينات والخمسينات، وعند الشكليين الروس والبنيويين الشكليين. ولا يسعنا إلا أن نوافق د. عبد العزيز حمودة جزئياً قوله: [وبرغم أن الإهتمامات اللغوية تحتل مساحة كبيرة بل طاغية في استراتيجية التفكيك، وهي في ذلك لا تختلف عن البنيوية، وأن الحديث عن المعنى يقود دائماً إلى اللغة والعلامة والدلالة، برغم هذا فإن النظرة الفاحصة تشير إلى أن التفكيك كان أقرب إلى الفلسفة المعاصرة، وأن أفكار هوسيرل وهيدغر وجادامر تلعب دوراً أهم بكثير من الدور الذي تلعبه النظريات اللغوية] [٣٢] (ص ٤٠٣).

لقد تبدلت النظرة إلى النصّ الفلسفي ومن ثم الأدبي، وباتت النصوص الفلسفية والأدبية مفتوحة على الإختلاف والمغايرة.

وانفتاح النصّ الفلسفي على ما ليس هو يتيح لنا عقله بوصفه ينسج من اللامعقول والخيالي،

ويقوم على الحجب والخداع، ويتأسّس على اللامعنى والفراغ. على هذا النحو صارت تُقرأ النصوص بنوعيها لدى نيتشه/ انجاردن/ هيدغر/ التوسير/ جادامر/ كون/ فوكو/ دولوز/ أو دريدا، وذلك كل حسب منهجه، إذ لكل قراءة منهجها في البحث والتحقيق. فلقد بيّن نيتشه بمنهجه الأصولي اللغوي (الجينالوجي)، وهو يبحث في أصول المفاهيم، أن الحقيقة الفلسفية هي نسيج من الإستعارات والتشبيهات، وأن النصّ هو شيفرة مفاهيم مؤلفة من تنضيد دلالي وتراكم مجازي، وتوظيف خيالي: [ما هي الحقيقة إذن؟ مجموعة متحركة من المجازات والتشبيهات. باختصار، هي تلخيص للعلاقات الإنسانية ثم دعمها ونقلها وتحميلها شعرياً وبلاغياً، علاقات بدت للناس بعد فترة استخدام طويلة ثابتة ومعيارية وإجبارية: الحقائق أوهام نسي الناس أنها كذلك، مجازات تآكلت من طول الإستعمال][٣٣]. واعتمد «انجاردن» في نظرية التلقي على إطار شكلي يقدمه للقارىء يحتوي نقاطاً أو مواضع فراغ أو إبهام يقوم القارىء بملئها. ويسمي الناقد الألماني تلك المناطق الفارغة «تجسيدات» وهي تمثل جوهر الخلاف بين بنية النصّ وما يضيفه القارىء إليه بتجسيداته.

وبيّن «هيدغر» بمنهجه الظواهري التأويلي، وهو يبحث في كيفية نشوء الماورائيات، أن القول الفلسفي يخدع ويتستر على ما لا يقوله، وأن ما لا يقوله هو الذي يَحضّ على التفكير به لإعادة بنائه واستكشاف ما لم يفكر فيه وما لم يقله. وبيّن «التوسير» بمنهجه البنيوي التشخيصي الماركسي، وهو يعيد قراءة أعمال ماركس، أن للنصّ أعراضه وزلاته وأن له صمته وفراغه، بحيث يكون لدينا دوماً ما لا يُرى داخل حقل الرؤية ذاته. وبيّن «جادامر» بأنه لا توجد قراءة صحيحة أو نهائية ما دام «الأفق» متغيراً وغير مغلق كالثقافة التي تنتجه. فالتاريخ والثقافة والسياق والأفق كلها في حالة سيولة زمنية. وفي نفس الوقت فإن معنى النصّ، وهو لا نهائي مفتوح، يرتبط بالزمن والتاريخ ولا يمكن وصفه بالثبات، لأن تفسير النصّ وتحديد المعنى يقررهما أفق المتلقي القارىء للنصّ، الأفق الذي يحدده سياق تاريخي زمني متحرك. أمّا دراسة «توماس كون» «بنية الثورات العلمية» فهي تنكر وجود عالم حقائق موضوعي حتى في العلم نفسه حيث تقوم البنى الذهنية للمدرك بتحديد الحقيقة أو ما يمكن أن نعتبره لحظة الإدراك الفردي حقيقة موضوعية. وثنائية الخرافة/ العلم لا تعني إطلاقاً الظلمة/ النور، بل التغيّر في الجدول الإستبدالي الذي يحدث حينما تتصارع الحاجات الملحة للجماعة مع التقاليد القديمة وتتطلب معتقدات جديدة.

وبيّن فوكو بمنهجه الجينالوجي الأركيولوجي «الأثري»، وهو ينقب عن أنظمة المعارف ويحفر في طبقات النصوص، أن الخطاب يمارس ضرباً من الرقابة على الحقيقة، ويقوم بإجرات منع واستبعاد، مما يجعل قول الحقيقة أقل حقيقية مما يدعي. كما أصبح مفهومنا عن اللغة، كما يرى فوكو، أنها تتكون من عناصر شكلية تجمع داخل نسق «يفرض على الأصوات والمقاطع والجذور تنظيماً ليس تمثيلياً». أي أن اللغة تحولت من وسيط تمثل فيه الأصوات والكلمات والأشياء التي تشير إليها ـ بشفافية ـ دون زيادة أو نقصان إلى أنساق خاصة تكتسب دلالتها من علاقاتها الداخلية كل منها بالآخر. فالعملية ليست مجرد تمثيل اللغة للأشياء الموجودة، لكن النقيض هو الصحيح. فقد انفصلت اللغة عن تمثيل الواقع وأصبحت نسقاً مستقلاً بذاته [لغة خاصة... أصبح الوجود الطاغي المتمرد للكلمة...

أصبح تعبيراً عن لغة لا تعترف بأية قوانين سوى تلك التي تؤكد وجودها] (٣٤).

وبيّن دولوز، وهو يبحث عن كيفية تشكل المعنى، أن المعنى ليس صورة ولا ماهية، وإنما هو نسق من العلاقات، ولكنه نسق تتغير عناصره، وتتعدّد مراكزه، وتكثر انزياحاته، مما يعني أن الشيء الذي يعني لا يعني بذاته بل بموقعه ونسبه واختلافه. وقد بيّن دريدا بمنهجه التفكيكي، وهو يسعى إلى تفكيك المعنى، أن النصّ ليس ساحة بيانات، بل ساحة تباينات، ومجال للتوتر والتعارض وحيّز للتبعثر والتشتت، وذلك حيث يولد دوماً عن القراءة تفكك البنى، وانفجار المعنى وتشظي الهوية.

فالنصّ بمفهومه التقليدي، والتقليدي هو ما سوى نصّ التفكيك، لم يعد له وجود في أذهان نقاد ما بعد الحداثة، ولا شكّ أن موقفهم قيمي في الإبداع وفي القراءة على السواء، فالذي حدث، إن كان قد حدث، كما يذهب «جاك دريدا»: هو نوع من التجاوز أو الإجتياح، أطاح بكل هذه التقسيمات، وأجبرنا على أن نوسع المفهوم السائد والفكرة المسيطرة حول مفهوم النصّ. إذ لم يعد النصّ جسداً من الكتابة أو شيئاً من المضمون محشوراً بين دفتين، بل نسيجاً مرجاً، يعود بشكل لا متناه، أكثر من رجوعه إلى نفسه هو، إلى آثار مرجأة أخرى. وعلى هذا النحو، فإن النصّ يجتاح كل الحدود المرسومة له حتى الآن، ليس بإغراقها أو إخفائها في تجانس ليس فيها اختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيداً.

إن تفكيكية «دريدا»، كممارسة نقدية أدبية، تفكك النصّ لتكشف أن ما يبدو عملاً متناسقاً وبلا تناقضات هو بناء من الإستراتيجيات والمناورات البلاغية. إن فضح ذلك البناء ينسف الإفتراض بوجود معنى متماسك غير متناقض ومفهوم (يمكن تفسيره بشكل واضح). ليس معنى ذلك بالطبع أن الكاتب أفّاق: إنّها اللغة التي لا جذور لها في الإدراك المباشر لحقيقة خارجية، ومن ثم فهي تتكون، بحكم طبيعتها، من سلسلة من الدوال الهائمة. وما يشير إليه «جيارتري سبيفاك» من «خفة اليد عن حدود النصّ» ليس في الواقع خدعة أو خطأ أو تناقضاً غير موفق. لكنها حدود اللغة. إن التفكيكية تفضح ذلك الحد، تفضح التناقض والمراوغة الموجودة في قلب النصّ.

هذه الحدود يراها دريدا معارضة للقراءة من مثل: العالم، الحقيقي، التاريخ، الحقول المرجعية للجسد والعقل، الوعي واللاوعي، السياسة والاقتصاد، وهكذا دواليك. فدريدا يؤكد أهمية تحطيم كل الجاهز والمؤطر والمشكل والنظامي، سواء كان نظرياً، أم ثقافياً، أم مؤسسياً. ويلاحظ دريدا على النصوص أنها ليست متجانسة دائماً ويحدد مطلبه من القراءة بقوله: [ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها هو ليس النقد في الخارج، وإنما الإستقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنصّ، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه... أن يفكك النصّ نفسه، فهذا يعني أنه يتبع حركة مرجعية ـ ذاتية، حركة نصّ لا يرجع إلا إلى نفسه، ولكن هناك في النصّ قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته] (٣٥).

يتابع دريدا: [إن العنصر الصوتي، المفردة، الملء الذي يسمى الحسي لا يمكن أن تظهر على ما هي عليه بدون وجود الإختلاف أو التباين والتعارض. فالواقع أن الظهور وعملية الإختلاف تفرضان توليفاً أصيلاً لا تسبقه أية بساطة مطلقة. وهذا هو الأثر الأصلي، فبدون حفظ وبصمة في الوحدة الدنيا للتجربة الزمنية بدون أثر يحفظ الآخر كآخر في المثيل لا يمكن لأي اختلاف أن يقوم بعمله، ولا

لأي معنى أن يظهر... إن الأثر الصرف هو التخالف] (٣٦).

واضح هنا أن دريدا يكتشف الأصل الذي لا يمكن لأي أصل أن يقوم بدونه، الأصل الذي يؤسس كل أصل في عملية الإختلاف القائمة في اللغة. هذا التمايز هو الذي يؤسس كل هذه المقولات إضافة إلى مقولات الذات والموضوع، المظهر والدلالة. وهذه الآخرية هي ما يسميه دريدا الأثر أو التخالف. ويستنتج دريدا منه عملية تفكيك كاملة لكل التراث العقلي الغربي. إن أصل كل الأصول وهو الأثر، أي التخالف، أي الاختلاف الذي يكمن وراء الحسي والعقلي ويؤسسهما، هذا الأصل هو بكل بساطة بلا أصل، بمعنى أنه لم يأت من جهة بل كان الشرط الذي بدونه لم تكن المفاهيم الفلسفية كلها. ومن هنا كانت فلسفة دريدا بلا مركز.

إن حجة الذين وقفوا ضد التفكيك هو خشيتهم من أن يتحول بديلهم بدوره إلى مركز مرجعي ثابت «ميتافيزيقا حضور». إن رفض كل من بارت ودريدا وفوكو للإحالة إلى مركز لا يعني تثبيت عدم الإحالة، كما أن رفض الحضور لا يعني تأكيد الغياب كبديل، كما أن رفض الوعي لا يعني تأكيد اللاوعي.

ثم أن البديل، سوف يتعرض لعمليات تدمير مستمرة ـ عبر تطور المعرفة والثقافة اللامتناهي ـ وحيث لا يتجمد هذا المركز ويتحول إلى مكانيزم كبح وجدار يحجب الكينونة في صورتها الأولى وبراءتها، كما قال التأويليون.

ودريدا يذهب إلى أقصى ما يمكن في التحليل ليفكك الأساس الذي قامت عليه المركزية الأوروبية فيتهاوى صرح الفلسفة والأخلاق.

ويتجاوز «دريدا» في طموحه كل أشكال النقد القائم، فالنقد الذي يفكر به لن يكون بنيوياً، ولا شكلانياً، ولا مضمونياً محايثاً. وهذا النقد لو تحقق كما يرى: [فلن يحمل اسم النقد الأدبي، أعتقد، دون نية في التلاعب بالكلمات، إن الناقد، كما يشير إليه اسمه، يحتاج إلى كلمة الحكم والتقويم والقرار، حين يجد نفسه أمام بعض البنيات غير القابلة للتحديد، والتي أثارت اهتمامي باستمرار، أعتقد أنه يحتاج أيضاً إلى ضمانة في ما يتعلق بجوهر الثقافة الأدبية. إن الناقد يجيبك ببساطة أنه لا يتمتع بهذه الضمانة] (٣٧).

وليس النصّ مساحة مسطحة تشفّ عن معناها، أو عمقاً يختبىء فيه المعنى، وإنما هو حيز تتعدّد سطوحه وعمق لا قرار له. وليس هو نسقاً ينغلق على ذاته، بل هو، وإن كان له نظامه وسياقه، وإن كانت له قواعد انبنائه واشتغاله، يبقى مجالاً مفتوحاً، ويشكل مساحة يمكن التسلل من فجواتها ـ طالما أن الخطاب تعمل على تشكيله لعبة قوى وسلطات، ويتحكم في إنتاجه خليط من الرغبات والإستراتيجيات، ويبنى على منظومة من الإعتقادات والأوهام ـ للكشف عن شرك الكلام وخديعة القول وتستر الخطاب. يقول «تيري إيجلتون» حول مناطق الفراغ والصمت: [إن العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا في النصّ الأدبي إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة، أي نشعر بها في فجوات النصّ وأبعاده الغائبة. وهذه الجوانب الصامتة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها «تتكلم»، فالنصّ قد يحرم

ـ أيديولوجياً ـ قول أشياء معينة. ويجد المؤلف نفسه... مضطراً إلى الكشف عن ثغراته وصوامته، أي الكشف عما هو غير قابل لأن يُقال] (٣٨).

ودريدا في كل ما يقوله، أو يحلم به، لا نجده واثقاً من شيء إلاّ بالشكّ في جدوى الأشياء. فالقراءات كلها لا ترضيه، وهو يعتقد أن هناك بين خارج النصّ وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيز، ولكنه لا يعرفه. وتعليقه أن شيئاً ما يظل ناقصاً دائماً، ويشير إلى أن المادية والتاريخ نفسيهما محكومان بطرائق النظر الميتافيزيقية. نراه يهجس بالخوف من المثالية التي تهدّد نظرية النصّ التي يتبناها وآخرون. وهو في «القوة والدلالة» يرى أن الكتابة هي الطموح اللاممكن، هدف الكاتب ووهمه معاً، وأن الكتاب لم يكتب أبداً. [وكتاب العقل بمعناه الحديث هذه المرة، هذا المخطوط اللانهائي المقروء من قبل، إنه كان سيعيدنا يراعه بصورة مرجأة على نحو يكبر أو يصغر هذا المفقود، هذا الغياب للكتب السماوية] (٣٩).

وتظل القراءة عنده أيضاً غير تامة، وتظلّ هذه التبادلية المرجأة بين القراءة والكتابة شاهداً مطلقاً وطرفاً ثالثاً، أشبه ما يكون بشفافية المعنى في المحاورة. وليس الكلام مجرد تعبير صافٍ عن مقاصد صاحبه، ولا هو مجرد استحضار لمعنى بكر، وإنما الكلام يُبنى دوماً على غياب، والمعنى أبداً يستعصي على الحضور. وهو يستعصي لأنّه يحمل أثر الآخر الذي يسكننا، أو يهجس بالآخر الذي لا يحضر، أي الآخر لا نهاية له، بل لا هوية له. وبسبب هذه الغيرية ينفتح النصّ على الإختلاف انفتاحاً يتجلى فيضاً في المعنى. والمعنى يفيض بقدر ما يستعصي، أي بقدر ما يغيب الآخر ولا يحضر. فالفائض هنا إذن ليس تعبيراً عن الإمتلاء، بل هو، على الضد، دلالة على النسيان، نسيان الوجود على المستوى الأنطولوجي، ونسيان المجاز الذي يتحكم بالتصورات على المستوى المعرفي. هناك إذن فجوة بين الوجود والفكر، مردها إلى الهوّة التي تقوم في الأصل بين الوجود والموجود، أي نسيان الموجود للوجود، نعني نسيان الإنسان لوجوده، كما يذهب «هيدغر».

والكتابة عند تودوروف نفسها مستحيلة، كما يقول حول ما سمّاه الأدب الإستيهامي: ولكي تكون الكتابة ممكنة، يجب أن تنطلق من موت ما نتكلم عليه، لكن هذا الموت يجعلها هي نفسها مستحيلة، لأنه لا يعود هناك شيء للكتابة. لا يمكن للأدب أن يصير ممكناً، إلاّ بقدر ما يصبح مستحيلاً. فإما أن يكون ما نقوله حاضراً، فلا يعود للأدب، من ثم، مجال، وإما أن نفسح مكاناً للأدب، فلا يعود من ثم، شيء يقال، وكما يكتب «بلانشو»: [إذا كانت اللغة، وتخصيصاً اللغة الأدبية، لم تكن تنقذه دوماً، وبصورة قبلية، نحو الموت، فإن ذلك لم يكن ممكناً، لأن هذه الحركة جسدت استحالتها التي هي شرطها وأساسها] (٤٠). ولتودوروف نظرية في القراءة، وقد تحدث عن ثلاثة أنواع تقليدية من القراءة: هي الإسقاط والتعليق والشعرية.

فالأول، يهتم بالمؤلف أو المجتمع أو أي شيء خارج النصّ يهم الناقد. والتعليق مكمل للإسقاط، فكما يسعى الإسقاط إلى المتحرك عبر وخلف النصّ، يسعى التعليق إلى البقاء داخل النصّ، وهو ما ندعوه في الغالب التفسير أو القراءة الدقيقة. والشعرية هي التي تبحث عن المبادىء العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة. والشعرية يجب ألا تختلط بالرغبة في رؤية الأعمال الخاصة أمثلة

محضة للقانون العام.

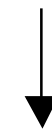
والشعرية ذاتها منفتحة إلى حد القول: إنها نوع من الإسقاط الذي لا يُنصف العمل الفردي، مهما كانت درجة امتياز هذه الشعرية. لذا، لا بد أن يكون ثمة فعالية مرتبطة بالشعرية، ولكنها تنظر إلى العمل الفردي كأنما هو غاية في ذاته. ويدعو تودوروف هذه المقاربة النقدية: «القراءة».

والقراءة تميز العمل، حتى تبدو عملاً متميزاً، إذ يرى تودوروف أنه ليس ثمة أي قراءة صحيحة لأي عمل أدبي معقد. وقد قدم تودوروف تمييزاً بين الوصف والنقد الوصفي من القراءة. فتودوروف ينظر إلى التأكيد/ الإهتمام بشكل متساوٍ بين العمليتين التكامليتين: الكتابة والقراءة. والقراءة عنده، منهجاً، هي المبادىء العامة التي تتضمن الأعمال الفردية بنفسها. والمنهج الذي يجمع بين الفحص الدقيق للعمل الفردي وبين إدراك أوسع بالطريقة التي تعمل بها قواعده وقوانينه، هو ما يسميه تودوروف القراءة. فالقراءة ترى العمل الفردي نظاماً مستقلاً، غير أنها تتحاشى جانب «الإلتصاق بالنصّ» الذي يحدده التحليل، لأنه يتحسس دائماً حالة النص نظاماً، وعلاقته بنظام أوسع. فالنظرية الأدبية (القواعد) تزود النقد بالأدوات، ومع ذلك فالنقد لا يلزم نفسه بتطبيقها بأسلوب يخلو من الإبداع، بل يتعامل معها من خلال الإتصال بمادة جديدة. وعلى هذا فالقارىء لن يبحث عن المعاني الخفية ولن يعطيها الأفضلية، كما هو الحال في عملية التفسير: وإنما سيهتم بالعلاقة بين المستويات المختلفة للمعنى، مع ما في النصّ بوصفه نظاماً من توزيع. فالنصّ الأدبي كلياً، ذو مغزى ودال على مغزى، ولا يمكن اختزاله إلى مجرد نطق لمضمونه. ويصبح جوهر الخطاب الأدبي الذهاب خلف اللغة (وإن لم يفعل ذلك، فلن يكون هناك سبب معقول لوجوده) : [الأدب سلاح مميت تنتحر به اللغة]. فلا ندري أهذا عجز من النقد وعجز من الكتابة عن لحظة الكشف أو لحظة التوهج، لحظة الموت والانتحار، أم هو مرة أخرى ـ على حد تعبير بارت ـ يوتوبيا اللغة.

أخيراً، يتساءل تودوروف كيف نتعرف على ما يحدث أثناء عملية القراءة؟

إذا شئنا التأكيد على انطباع ما والتحقق منه بواسطة الإستبطان الذاتي، فإننا نرجعُ إلى ما قاله الآخرون في قراءاتهم. يقول [وهكذا فسردان يهتمان بالنص الواحد، لن يكونا متماثلي الهوية] فكيف نشرح هذا التنوع يا ترى؟ [إن التحليل الذي نقدمه هو أن هذين السردين، لا يصفان عالم الكاتب في ذاته، وإنما يضعان هذا العالم بعد تحويره، وكما هو موجود في وعي كل فرد. ويمكن رسم خطاطة للأطوار التي تتم فيها عملية تغيير عالم الكتاب من هدف كل فرد قارىء على الشكل الآتي:

[1] سرد المؤلف   [4] سرد القارىء




[2] العالم الخيالي الذي يثيره المؤلف ←── [3] العالم الخيالي الذي يبنيه القارىء.

ويمكن التساؤل: هل الفرق الموجود بين الصور: الثاني والثالث، كما يبدو في الرسم أعلاه هو موجود في الحقيقة؟ هل توجد هناك عمليات بناء أخرى؟ من السهل أن نبين أن الجواب عن هذا السؤال ينبغي أن يكون بالإيجاب] (٤١).

والعلاقة بين الطورين [2] و [3] المشار إليهما في الخطاطة السابقة، هي علاقة ترميز. والأحداث المرموز لها مؤولة، والتأويلات مختلفة من قارىء لآخر.

يرى بارت، في ما يتعلّق بالنتاج الأدبي، أن النصّ يخضع، من حيث البنية والشكل، لتراكيب عالمية مشتركة بين جميع النصوص الأدبية، فهو يقول: [هناك تنظيم شكلي واحد يحدد واقعاً جميع الأنظمة السيميائية، مهما كانت مادتها ومهما كانت أبعادها](٤٢).

ويعني هذا في الواقع أن بارت يرى من خلال النتاج الأدبي وحدة الحقل الرمزي عند البشر، كتلك الأنماط العليا المتكررة المركوزة في اللاشعور الجمعي عند «يونغ». ويكون النتاج الأدبي بذلك نتيجة ضرورية لتراكيب رمزية تنتمي إلى الكيان النفسي البشري، في حين يعبّر الكاتب بذلك عن أبعاد سحيقة في النفس البشرية. وعالمية القصة لدى بارت تعود لأن القصة تبدو ماثلة في الخرافة والأسطورة والدراما والملحمة والتراجيديا والكوميديا والمسرحيات الإيمائية، [إن القصة بمختلف أشكالها، ماثلة في كل الأزمنة والأمكنة والمجتمعات، إنها تبدأ مع تاريخ البشرية بالذات. لا شعب مطلقاً دون قصص. الطبقات والفئات كلها لها أقاصيص. وفي الغالب يتذوق الناس هذه القصص، حتى ولو كانوا من ثقافات مختلفة بل ومتعارضة... القصة عالمية تتجاوز التاريخ والثقافات، إنها كما الحياة، في كل مكان] (٤٣). وبارت يتحدث عن الضغوط الخارجية على الكتابة، إذ [تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللغة لا تعود قط بريئة: فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة... لكنني لم أعد أستطيع، مذاك، أن أنشر كتاباتي في ديمومة ما، بدون أن أصير، شيئاً فشيئاً، سجين كلمات الغير، بل وسجين كلماتي الخاصة] (٤٤). وهنا نجد بارت باختينياً، فهو يؤكد أيضاً، [بالرغم من ذلك فالنصّ نسيج من الإقتباسات والإحالات والأصداء، وأعني من اللغات الثقافية (وهل يمكن للغة إلاّ أن تكون ثقافية) السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بالكامل](٤٥).

إلاّ أن بارت لا يرى في النصّ الأدبي صورة عامة تظهر هنا وهناك في لغات متعددة، فهو على الرغم من إيمانه بوجود بنيات عامة يخضع لها الأدب، يرى أن العمل الأدبي مجبول باللغة، أي أنه يرث الوظيفة المزدوجة للإشارة اللغوية: وظيفة الإشارة (الرمز)، ووظيفة الدلالة (المعنى). فالصيغ اللغوية في الأدب تعود، من جهة، إلى عمل وجهد فردي خضع الدال لمقتضياته، ومن جهة أخرى لأيديولوجيا معينة يحمل النصّ الأدبي طابعها. فالكلمة، كما يذهب بارت، لا يمكن أن تكون بريئة أبداً، وهذا اقتراح لم يفقد أبداً قيمته. إن كل كلام يشهد على طرف منحاز إلى الأشياء، وهو إنما في تراتب عضوي مع التعييني والتعبيري، لما يقال، ولما لا يقال في القول نفسه. لهذا فهو يأمل أن ينتصر الغياب، لأن، [الأدب مثل الفسفور: يلمع أكثر في اللحظة التي يحاول أن يموت فيها] (٤٦). ولا يمكن للأدب أن يجد كيانه إلا من خلال أوالية شكلية عامة.

ويعد نقد بارت كتابة على الكتابة. ففي كتابه «الكتابة في درجة الصفر» يصف كيف تحولت الكتابة على يد «مالارميه» من موضوع نظرة إلى صنع وأخيراً إلى قتل، وكيف بلغت الآن تحولاً أخيراً، إذ تصبح موضوعاً لغياب: [ففي هذه الكتابات المحايدة، التي نسميها هنا «درجة الصفر للكتابة»، يمكن أن نميز بين حركة نفي وبين العجز عن إنجاز ذلك النفي داخل ديمومة ما، كما لو أن الأدب في نزوعه منذ قرن إلى تحويل سطحه لشكل بدون وراثة، وقد وجد ذلك صفاء أكثر مما يوجد

في غياب كل إشارة، مقترحاً في الأخير ذلك الحلم الأروفيوسي: كاتب بدون أدب، الكتابة البيضاء] [٤٧].

إن درجة الصفر في الكتابة عند بارت لا تختلف عن تنظير هيدغر عن ضرورة تدمير المحتوى التقليدي للمعرفة ونسف التقاليد وتحطيم الموروث حتى نعود إلى المنابع الأولى للغة، باعتبارها الموقع الحقيقي الذي تكشف فيه الكينونة عن حضورها، هناك في التسمية الأولى للأشياء، في التأسيس الأول للوجود الذي حجبته عنا العادات المتراكمة المتجمدة واللغة القاصرة.

وإذا كان العمل الأدبي يخضع لما يسميه النقد الحديث «التاريخ» أي السياق الإجتماعي/ الثقافي الذي يولد فيه، فإنه لا يخرج من الزمن ليدخل في عداد ومصاف الأعمال الخالدة إلا على مستوى الدال. فالمعنى أو المدلول يتأثر بشكل مباشر بالسياق الإجتماعي والآني الذي ينتجه، وبذلك يكون مرتبطاً بالزمن. ونحن لا نحب نصاً أدبياً لما يقوله، بل نعشقه للطريقة التي يقول بها [إنني أسمع جموح المرسَلَة، لا المرسلة ذاتها]... يتابع [وعلى الجملة فإن الأدب ليس شيئاً سوى تقنية الدلالة، إن وجوده كائن في شكله، وليس في المحتوى أو الرسالة الإيجابية للخطاب: في إنتاجه للمعنى وليس في المعنى المنتج. إن الكاتب وهو منغلق في «كيف نكتب الكتابة»، لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة، تاركاً للآخرين مهمة ملئها، إن مهمته هو هي أن يبني الدلالة تقنياً، دون أن يعلن الوصف «أن يخلق نظاماً بقوانينه الداخلية المركونة فيه»، أي نظاماً من العلامات من طراز مرجعي خاص، لعبة دالة في المدلول وفي حركة واحدة موضوعة ومنتزعة، مفتوحة وموقوفة: مختنقة في صمت الجواب] [٤٨].

ولكن هل توجد سمات معينة تحدد «اللغة الأدبية»؟ إن الأدب يجبل في اللغة. وهو مكون من دالات لغوية، أي أنه يتكون من مادة موجودة سلفاً يأخذها النصّ الأدبي ويستعملها في غايات لغوية كذلك، أي في غايات حوارية بين المرسل والمرسل إليه. فما الذي يميز اللغة الأدبية عند بارت؟ إن لغة النصّ الأدبي لا تنحصر في غايات مرجعية. فهي تستعمل كل الكلمات التي يقدمها الفعل الكلامي في سبيل فتح آفاق متعددة للمعنى [بالنسبة للدال هناك دائماً عدة مدلولات ممكنة]. لذلك، لا يمكن أن نحصر مفهوم النصّ في بنية مغلقة، بل من الأصح أن نحدده كنقطة التقاء دلالات متعددة يؤدي تفسيرها إلى تعدد المعاني: فالنصّ الأدبي هو [تقاطع الأنظمة تقاطعاً منتجاً]. وهكذا تكون تعددية القراءة وتعددية الدلالات العنصر الأساسي في الكتابة الأدبية. أما قوة النصّ، فإنها تنبع في نهاية الأمر من تحولاته المتعددة وتنظيمه الرمزي. وتكمن الخصائص الأساسية للنص في عدم الإرتباط بمركزية مرجعية وفي استقلال الدّال عن المدلول الذي يميل دائماً إلى السيطرة على الدال ومنعه من الإنتشار. إن انفتاح الدّال على متعدد المعاني هو ما سيشكل عند بارت العمل في خصوصيته الأدبية، وهذا ما عالجه القسم الثاني من كتابه (النقد والحقيقة). إن العمل ليس هو الحرف، وهو لا يفرض معنى ولكنه يقترح معاني. إن العمل الأدبي، وقد دخل في الطبيعة الرمزية للكلام هو، غموض. جوهرياً: إنه جاهزية مفتوحة خارج كل جواب خضوعي. ومن هنا يصبح لغزاً وسؤالاً مطروحاً على العالم، مرغماً، من منطلق قانونية الإيحائي والمستفهم، على توزيع لمواقع السؤال في المعرفة الممكنة للأدب. واللفظ الشعري، [يشع بحرية لا متناهية، ويتأهب لأن يمدّ أشعته نحو ألف علاقة غير مؤكدة إلا أنها ممكنة، وحين تهدم العلائق الثابتة، لا يعود اللفظ سوى مشروع عمودي، يغدو

كالكتلة عموداً يخوض في مجموع المعنى وردات الفعل ورواسب الإنفعالات: إنه إشارة واقفة على قدميها: اللفظ الشعري هنا بدون ماضٍ مباشر. فعل بدون ضواحٍ، لا يقترح علينا إلا الظلّ السميك لردود الفعل ذات الجذور مع كل ما يرتبط به، بذلك يرتد في كلّ لفظ في الشعر الحديث نوع من الجيولوجيا الوجودية حيث يتجمع المضمون الكلي للرسم، لا مضمونه الإنتقالي، كما هو الشأن في النثر وفي الشعر الكلاسيكيين] (٤٩). إن هذه الجيولوجيا الوجودية تقوم عند انفجار اللفظ خلال لغة رمزية مكثفة، بعد تحرير اللغة الأدبية نحو خلق كتابة بيضاء، تصل إلى يوتوبيا اللغة، في سعيها إلى لغة نقية بريئة حلمية.

أما في ما يتعلّق بالأدب والنقد الحديثين، فإن بارت في (النقد والحقيقة) يؤكد: [منذ أكثر من مائة سنة، منذ «مالارميه» على الأرجح، حدث تغير أساسي في أماكن أدبنا: ما تم التناول به، وما يتداخل بعضه بالبعض الآخر، وما يتوحد هو الوظيفة المزدوجة للكتابة: الوظيفة الشعرية والوظيفة النقدية] (٥٠). وإذا كان أساس الأدب وسبب خلود العمل في الدّالات والبنيات الشكلية [الأدب هو في تحديده شكلياً]، فما هي العلاقة بين الدّال في الأدب والمدلول والمعنى؟ وهل يعني هذا أن الأدب يلغي كل علاقة له مع المعنى؟ بالطبع لا. فالأدب فكرٌ فاعلٌ وحيٌّ يولد من عمل الدالات. ذلك أن بارت يرفض التقسيم الكلاسيكي الذي يفصل بين الشكل والمعنى، بين الأسلوب والمضمون، محاولاً أن يضم فم التمساح بعيداً عن الثنائية الكريهة. فهو يرى أن النصّ الأدبي يقوم على خلقٍ متواصل للمعنى، بحيث أن كل مستوى من مستويات المعنى يكون دائماً دالاً لمستوى معنوي أعلى، وهكذا. ولا يتخذ بذلك الأدب غاية نسخ الواقع وتصويره فوتوغرافياً، بل يتجاوزه ويذهب إلى ما هو أبعد منه. فالمدلول الأدبي إذن مدلول ثانٍ، بمعنى أنه رمزي لا يقوم على الدلالة الذاتية، بل على الدلالة الحافة «التضمينية». يقول بارت في كتابه «حفيف اللغة»: [الأدب، من حيث هو لغة، هو بدون أي شك نظام سيميائي تضميني. ففي النص الأدبي يقوم نظام المعاني الأول ـ الذي هو اللغة، كالفرنسية مثلاً ـ مقام دال بسيط لمرسلة ثانية يكون مدلولها مختلفاً عن مدلولات اللغة] (٥١). وهذا في الواقع ما يميز العمل الأدبي ودلالة النصّ: إن الكتابة [تولد من الكلمات معنى آخر لم تكن تملكه قبل ذلك]. ولم يعد ثمة معنى معين بل ليس هناك من معنى، فالمعنى يسلم إلى معنى، حتى يستحيل النصّ مجرّة من الدلالات اللامتناهية، [أما النصّ، فإنه يكرس، على العكس من ذلك، التراجع اللانهائي للمدلول. النصّ تعددي. مجاله هو مجال الدّال. ولا ينبغي تصوّر الدّال على أنه «الجزء الأول من المعنى» وحامله المادي، وإنما هذا يأتي بعد حين] (٥٢).

يفجّر بارت النصّ ويعلن موت المؤلف (الكتابة تدمير لكل صوت وكل نقطة بداية)... (إن مولد القارىء يجب أن يعتمد على موت المؤلف)، ويعدّ النقد، كما أسلفنا، نصاً يضاف إلى نصّ، [على هذا النحو فالنصّ يحيل إلى اللغة، إنه مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لا ركن لها ولا تعرف الإنغلاق (لنذكر رداً على الاحتقار المتشكك الذي يوجه إلى البنيوية) إن الفضل الإبستمولوجي الذي يعترف به حالياً للغة يرجع أساساً إلى كوننا وجدنا فيها فكرة غريبة عن البنية: إنها منظومة لا نهاية لها وبلا مركز] (٥٣).

وهو يرى أن القراءة/ النقد/ الكتابة الجديدة على الكتابة الأولى، أو تحرير النصّ، [هو في الواقع، فتح الطريق أمام تناوبات غير متوقعة، أمام لعبة المرايا اللامتناهية، وهذا الإنفلات هو ما يكون

محلّ شك][54]، ويظل يشير إلى أن الأثر الأدبي يوحي بقراءات متعددة، وأن النصّ ينطوي على معانٍ متنوعة. فقد تحول من معنى مفرد إلى معنى جمع، وتحول الأثر إلى نصّ مفتوح: [وكون الأثر يمتلك، في وقت واحد، معاني متعددة، فذلك ناتج عن بنية، وليس عن عطب في عقول من يقرأونه. تلك هي الخاصية الرمزية للأثر: والرمز ليس صورة، وإنما تعدد المعاني ذاته... إن الأثر لا «يخلد» لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد يتكلم اللغة الرمزية خلال أزمنة متعددة] [55].

فالناقد، كما يراه بارت، [يواجه موضوعاً ليس هو الأثر الأدبي، وإنما هو قوله الخاص]. وهو بلا شك تصوير لدوره الإيجابي في قراءة العمل، وموقف من فتح النصّ وعدم ارتباطه بمعنى محدد أو بنيّة المؤلف [إن وحدة النصّ لا توجد في منشئه بل في غايته]. ويتناول مباشرة القراءة، فيراها تعشق الأثر. أما قراءة الناقد، أو الانتقال من القراءة إلى النقد، فمعناها تغيير العشق، بحيث لا نعود نعشق الأثر الأدبي، وإنما لغتنا الخاصة، لكن من هناك أيضاً نعيد الأثر إلى عشق الكتابة الذي صدر عنها.

وقد فرّق بارت بين نصّ الكتابة ونصّ القراءة، فالنصّ الكتابي جعل للقارىء دوراً، فلم يعد مستهلكاً بل منتجاً، يتمتع بلذة القراءة على عكس قارىء نصّ القراءة. والنصوص القرائية هي النصوص التي يستهلكها القارىء مرّة واحدة ولا يعود إليها، أما النصوص الكتابية فهي النصوص التي يمكن أن يعود إليها القارىء أكثر من مرّة، ليعيد كتابتها مع كل عودة جديدة.

إن القول بأن نصاً ما غير قابل للقراءة يعني أيضاً أن النص الذي يقبل القراءة، أي الذي يقبل تفسيراً واحداً ثابتاً محدداً، لا يعتبر نصاً أدبياً، أو على الأقل، يحتل مرتبة دنيا على سلم الأدب. ومعنى ذلك ببساطة أن النص الذي لا يسمح بإساءة القراءة لا يدخل في دائرة الأدب، أو يفقد أدبيته، وأن قيمة النصّ، تعتمد على تشجيعه لخطأ القراءة المستمرة (روايات كافكا، كونديرا).

إن كلاً من بارت ودريدا يتحدثان ببساطة شديدة عن قدرة النص الأدبي، الذي تتحقق له صفات الأدبية، على الإيحاء المستمر بمعانٍ جديدة من ناحية، وعلى صعوبة تثبيت معنى أو معانٍ محددةٍ باعتبارها القراءة الصحيحة من ناحيةٍ ثانية.

ولكن كيف نقرأ النصّ الكتابي بطريقة تفكيكية؟ حتى نستطيع ذلك لا بدّ من تحديد ما هو ثابت وتقليدي، ثم نبدأ قراءة تفكيكية تمكن النصّ من إبراز مناطق غموضه ولبسه. ومرة أخرى، فإن النص في الواقع هو الذي يفكك نفسه بنفسه، والناقد التفكيكي يساعده على تحقيق ذلك التفكيك الذي يحمل بذوره في داخله. وكأن رحلة القراءة، عملية ترحال سندبادية إلى أرض الظلال داخل النصّ، يحاول القارىء في أثنائها التوغل إلى الجانب السفلي للتاريخ، الجانب المُعمَّى منه ليحول الظلام إلى شيء مرئي، واسترجاع المواد المقهورة.

إن القارىء يبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة ويحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويُعاد تركيبه من جديد. وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النصّ، وتكتسب العناصر والمواد المقهورة أهمية جديدة، يحددها، بالطبع، أفق القارىء الجديد. وهكذا يصبح كل ما هو هامشي مركزياً، وما هو غير جوهري جوهرياً.

وقد يتساءل المرء: ما معنى النصّ الأدبي؟ وإلى أي دلالة يسعى؟ في الوقع، لا يجيب النصّ

الأدبي عن سؤال مثل «ما معنى العالم؟» أو هل للعالم من معنى؟ بل يقوم بحد ذاته على سؤال هو: «هذا هو العالم، فهل هناك من معنى؟» فالكتابة الأدبية إذاً هي في طرح الأسئلة لا في براعة الإجابة عليها. يقول «ستيفن لاند»: [بيد أنه في خيبة المعنى هذه تبزغ القيمة الإستفهامية أساساً للأدب، وقدرته على تبديد الدجنة الكثيفة للأيديولوجيا] (٥٦).

الرواية ليست توكيداً لشيء. الرواية تبحث وتطرح أسئلة. وتأتي حكمة الكتابة الأدبية من احتوائها على سؤال لكل شيء. حين خرج «دون كيخوته» إلى العالم، تحول هذا العالم إلى سؤال أمام عينيه. وذلك هو الإرث الذي تركته أول رواية أوروبية إلى كل التاريخ اللاحق. الروائي، عند بارت، يعلّم القارىء ليفهم العالم بوصفه سؤالاً. ثمة حكمة وتسامح في هذا النهج. وفي عالم مبني على القناعات القارّة والراسخة يكاد صوت الكتابة الأدبية أن يختفي بين زعيق سخافات القناعات البشرية. فالعالم بحد ذاته لا متناهٍ وهو في حركة دائبة وتغير دائمين. لذلك، يمكن للأدب، أن يوجد، ويمكن للمعاني التي يحملها أن لا تعرف حدوداً لها. وإذا كان الأدب يستطيع أن يعمل في تعددية لا متناهية من المعاني، فلأن الدلالات التي يولدها تصبح هي ذاتها دلالات لمعاني أخرى، كما رأينا. بيد أنه إذا كان القارىء أو الناقد مدعوماً بفعل التزام قصدي لأن يختار، من بين إمكانات أخرى، وظيفة دالة لقوله ولقول الكاتب، فإنه ليس حرّاً بنفس المقدار في أن يقول أي شيء. إن ممارسته هي صورة معكوسة وتحويل مراقب خاضع لعوائق شكلية للمعنى يلخصها بارت في ثلاثة: [ينبغي أن تكون خصبة، منطقية ومتناغمة، تحويل كل شيء وفق بعض القوانين فقط، والتحويل دائماً في نفس الإتجاه] (٥٧).

إذا كان النصّ يمتاز بتعدد الدلالات، فمن الذي يستنبطها؟ وعلى من يقع عائق توليدها؟ ليس الكاتب بالطبع. يقول بارت: [كيف يمكن أن تحصل لذة انطلاقاً من لذة منقولة سرداً؟ كيف نقرأ النقد؟ هناك وسيلة واحدة: بما أنني قارىء من درجة ثانية فعليّ أن أغير موقعي: فبدلاً من أن أقبل كوني موضع ثقة لتلك اللذة النقدية - وتلك هي الوسيلة الضامنة لتفويتها - فإنه بوسعي أن أضع نفسي في موضع المتلذذ بالتلصص عليها: أرقب خفية لذة الآخر، وأدخل في الإنحراف، عندئذ يصير الشرح في نظري نصاً، نتاج تخيل، غلافاً منفصماً. هكذا هي انحرافية الكاتب (فلذته بالكتابة ليس لها وظيفة)، وهكذا هي انحرافية الناقد المضاعفة مرتين وانحرافية القارىء ثلاث مرات، وهكذا إلى ما لا نهاية] (٥٨). فالنصّ الأدبي ليس نتاجاً محدداً لوعي مبدع يضع المعاني فيه ويثبته. إنه مجموع دلالات تقع في مستويات عدة «ينتجها» القارىء ذاته ويعطيها واقعاً حيّاً. فالقراءة إبداع، وهي إعادة كتابة «النصّ»، لا تلقيه بصورة سلبية، فالقراءة [وضع أنفسنا في عملية الإنتاج، لا في الشيء المنتج... وهي ليست المرور من كلمة إلى أخرى فحسب، بل المرور من مستوى دلالي لآخر كذلك] (٥٩). فبارت لا يحترم القراءة الاستنساخية وإنما يُناصر القراءة التشريحية النقدية. لقد نسب ذلك «النصّ» إلى قارئه وأصبح قارىء النصّ، منتجاً مثمراً، [ذلك أن تعددية النصّ لا تعود إلى التباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدّد المتناغم للدلائل التي يتكون منها. إن قارىء النصّ شبيه بذات مرتبكة (تعطل فيها عمل المخيلة). هذه الذات الفارغة تتجوّل قرب وادٍ ينحدر أسفله نهرٌ، ما يدركه متعدد يصدر عن مستويات متنوعة من أضواء وألوان وخضرة وهواءٍ وزقيق وأصوات أطفال وحركات ملابس. كل هذه الحوادث تكاد تدرك كلاً على حدة: أنها تخضع لقواعد

معروفة بيد أن المزج بينها منفرد] (٦٠).

يدعو بارت إلى تأسيس جمعية أصدقاء النصّ، والتي يعرفها بالسلب لا بالإيجاب، وهم القراء الذين لا يشتركون إلا بأعدائهم الذين هم [الطفيليون من كل رهط بدافع المحافظة الثقافية أو بدافع العقلانية المتشددة، أصحاب النزعة الأخلاقية السياسية بدافع نقد الدال، الثوريون بدافع برغماتية غبية، أو بدافع حماقة تهريجية] (٦١). ولكن القراءة تضع صاحبها أمام اللغة، تلك اللغة [كأداة ليست رجعية ولا تقدمية، إنها ببساطة فاشية]. وهو بذلك يعود إلى «جاكبسون» الذي يؤكد أن اللغة لا تحدّ بما تسمح بأن يقال، بل بما تجبر على قوله. ويكون النصّ الأدبي بذلك نتاجاً يقف ضد غائية اللغة التي هي التواصل. فالأدب في نظر بارت «عكس التواصل»، [إلى حد ما فإن الكلمات ليس لها بعد القيمة المرجعية، ولكن، فقط، قيمتها التجارية (التبادلية): إنها تصلح للتواصل. كما في أبسط الصفقات، وليس لأن تقترح شيئاً. وفي المحصلة، فإن الكلام لا يقترح سوى يقين واحد: يقين الإبتذال] (٦٢). والخطاب الأدبي هو خطاب لا يمكن التنبؤ بمكنوناته، وهو يدمّر الطبيعة الوظيفية العاديّة للغة. يقول بارت: [يأخذ النصّ كلمات مستعملة، بالية، ونكاد نقول مصنوعة في سبيل التواصل العادي، فينتج بها شيئاً جديداً خارج التداول، وبالتالي خارج التبادل الوظيفي] (٦٣).

وهكذا يضحي الأدب عند بارت ثورياً، بمعنى أنه لا يدمر اللغة تدميراً كاملاً، بل يلعب بعناصرها [وهل هناك تدمير أفضل من ذلك الذي يغير (يشوّه) الأنظمة بدلاً من إتلافها] (٦٤). أما العالم الواقع، فإنه لا يوجد في النصّ. فهذا الأخير لا يقدم الواقع، وهو ليس الواقع الخارجي (وحتى في الأدب الأكثر واقعية). إنه كتابة متحركة تحركاً دائماً. ولا يمكن أن يكون الواقع في النصّ الأدبي إلاّ نصياً (أي مختلفاً عن الواقع الفيزيائي المباشر). ومن هنا تأتي «لذة القراءة» التي تتم [عندما ينتقل النص إلى حياتنا، عندما تصل كتابة أخرى (كتابة الآخر) إلى خط مقاطع من حياتنا اليومية] (٦٥). والحقيقة أن بارت يرى في القراءة لذة حسية ـ مستلهماً قول البحاثة العرب في حديثهم عن النص: المتن الصحيح (الجسم) ـ أي حركة الرغبة التي تضع شخصين جنباً إلى جنب، في حركة شبقية لا غائية. وبذلك يكمن سحر الأدب ومفتاح غموضه في مزج الحسي بالفكري، في إضفاء اللذة على المعرفة. يقول بارت: [فللنص شكل إنساني هل هو شكل وجناس تصحيفي للجسم؟ أجل. ولكنه هو كذلك لجسدنا الأيروسي. آنذاك تكون لذّة النص غير قابلة للاختزال إلى عملها النحوي المتعلق بظاهر النص مثلما أن لذة الجسد غير قابلة للاختزال إلى الحاجة الفيزيولوجية. لذة النص هي تلك اللحظة التي يسير فيها جسدي متبعاً أفكاره الخاصة، لأنه ليس لدى جسدي ذات الأفكار التي لي] (٦٦). وهكذا فإن العلاقة الشبقية بين القارىء والكاتب من خلال النص وضمنه هي التي تعطي اللذة العميقة للأدب. ويمتزج بذلك التقاف الجمل بالتقاف الآخر، ذلك الالتقاف الغرامي الذي يضم الكاتب والقارىء في حركة سعيدة. يقول بارت [لن نستطيع أبداً أن نصف جيداً، وبما فيه الكفاية، ذلك الحب (حب الآخر، حب القارىء) الذي يقبع في عمل (إنتاج) الجملة] (٦٧). لذة النص إذن، عبارة ندين بها جميعاً لـ بارت. وبساطتها تذكرنا بكل ما كادت التقنيات تنسينا إياه، وهو النص ذاته. فالنص هو حضوره أولاً. وليس بناءه، ولا تأثيره. والحضور يعني أن النص قد أبلغ. ليس أنه: قد أوصل. لكنه: وَصَل. وعند ذلك يستطيع النص أن يكون هو أداءه الخاص. وبهذا المعنى فإن بارت يريد أن يقول لنا أن أداء النصّ هو لذته، هو بالأحرى خصوصيته. ولعل ما حرك بارت في «لذة النصّ» ما كان «جاك

لاكان» يريد أن يصنعه لسانياً بجسدية اللغة، ولغة الجسد. فما كان من بارت إلاّ أن عكس المنهجية فأتى إلى جسدية النصّ من النصّ ذاته.

المرايا المحدبّة «من البنيوية إلى التفكيك»:

هذا العدد الضخم من سلسلة عالم المعرفة ـ عدد ٢٣٢ نيسان ١٩٩٨ ـ صدر عن سلسلة الكتب الثقافية الشهرية التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت للدكتور عبد العزيز حمودة. يقدم المؤلف في النصف الثاني من الكتاب دراسة للمشروعين النقديين (البنيوية والتفكيك) ليؤكد فشلهما في نهاية المطاف في تحقيق دلالة النص. وبرأيه أن إنجازاتهما [التي كثر الحديث عنها في المحافل الأدبية والنقدية أشبه بالصورة المكبرة داخل المرايا المحدبة، وهي تزيف واقعاً أقل حجماً وأكثر تواضعاً] (الناشر).

يقول د. حمودة [يتمحور النقد الذي يوجّه إلى التفكيك بصفة عامة حول لا نهائية المعنى أو الدلالة. فقد انتقل معسكر التفكيك من رفض صريح لقصور البنيوية بأنساقها وأنظمتها في تحقيق المعنى، إلى حق القارىء، كل قارىء، في تحقيق المعنى الذي يراه] (ص ٣٩٦). إن القراءة هي، في حقيقتها، نشاط فكري/ لغوي مولّدٌ للتباين، منتجٌ للإختلاف، فهي تتباين، بطبيعتها، عمّا تريد بيانه. وتختلف بذاتها، عما تريد قراءته. وشرطها، بل علّة وجودها وتحققها، أن تكون كذلك، أي مختلفة عمّا تقرأ فيه، ولكن فاعلة في الوقت نفسه، ومنتجة باختلافها، ولاختلافها بالذات. ويتوهم د. حمودة أن المسألة تتعلّق بأي نص وبأي قارىء. إذ فقط النص الجدير بالقراءة يشكل، في حقيقته وبنيته، حقلاً منهجياً يتيح للقارىء الجدير بالقراءة، أن يمتحن طريقته في المعالجة، أو حيزاً نظرياً يمكنه من البرهنة على قضية من القضايا، أو فضاءً دلالياً يسمح له باجتراح معنى، أو انبجاس فكرة. والمسألة ليست متروكة على عواهنها كما يتراءى لـ د. حمودة، وفحوى القول أن النص ـ الكتب المقدسة، الأعمال الفلسفية، روائع الآثار الأدبية والشعرية ـ يشكل كوناً من العلامات والإشارات يقبل دوماً التفسير والتأويل، ويستدعي أبداً قراءة ما لم يُقرأ في النصّ من قبل.

ويتابع د. حمودة نقده، فالثابت بالنسبة إليه أن التفكيكيين [خاصة بعد إعلان بارت الرسمي موت المؤلف... قد دفع ذلك التركيز من جانب التفكيكيين على نفي قصدية المؤلف عدداً من الرافضين لفكرهم، وأبرزهم ـ أبرامز/ جيرالد غراف/ وولتر جاكسون/ واين بوث/ الذين شنوا حملة منظمة أوائل السبعينات ضد التفكيك والأخطار التي تمثلها للحركة النقدية المعاصرة، إلى التحذير من أن نفي القصدية يعني فك نموذج التواصل ذاته، وهو النموذج الأساسي في عملية التفسير] (ص ٣٩٩).

إن موت المؤلف وخرافة القصدية تعني تفكيكياً أن القراءة التي تزعم أنها ترمي إلى قراءة نفس ما قرأه مؤلف النصّ، بحرفيته، لا مبرّر لها أصلاً. إذ الأصل يكون عندئذٍ أولى منها، بل هو يغني عنها. هذا، إذا لم نقل بأن مثل ذلك الزعم هو غشٌ وخداع. ذلك أن القراءة الحرفية مطلب يتعذر تحقيقه، ومطلوب يستحيل بلوغه، إذ الوقوف عند المعنى الحرفي للنصّ معناه تكراره واجتراره. والنصّ لا يُجتر، وإلا بطل كونه مقروءاً. ولعل قوام الإشكالية، أنه لا تطابق ممكناً، في الأصل، بين القارىء والمقروء، إذ النصّ يحتمل بذاته أكثر من قراءة، وأنه لا قراءة منزهة، مجرّدة، إذ كل قراءة، في نص ما، هي حَرْفٌ لألفاظه، وإزاحة لمعانيه.

يقول د. حمودة [وإن ما فعلته مقولة بارت ودريدا استبدلت قصدية المولف بقصدية القارىء وفتحت الباب أمام فوضى التفسير] (ص ٤٠٠). إنّ النصّ لا يتجدد ولا يتحول، إلا لأنه يملك، بذاته، إمكان التجدد والتحول. وهذه هي خاصة النص الجدير بالقراءة. ومن ثم لا يعني ذلك أن القارىء يقرأ في النصّ ما يريد أن يقرأه، وإلا استحال الأمر عبثاً ولغواً. فليس القصد، كما يتوهم باحثنا، أن القراءة هي إمكان قول كل شيء في أي شيء. وإنما القصد أن القارىء، إذ يقرأ النصّ، إنما يستنطقه بما فيه ويحاوره على ما اشتمل عليه. وهو، إذ يفعل ذلك، إنما يستنطق ذاته في الوقت عينه. إنه يستكشف النصّ بقدر ما يستكشف ذاته، ويحقق إمكاناً يتفتق عنه كلام المؤلف، بقدر ما يَسْبرُ إمكاناته كقارىء. ولهذا، فإن كان القارىء يستنطق حقيقة النصّ ويسائله عن دلالاته، فإن النصّ، بدوره، يستنطق حقيقة القارىء، ويسائله عن هويته.

ومن جهة أخرى، فإن قراءة النص الواحد تختلف باختلاف العصور، والعوالم الثقافية، وتتعارض بتعارض الأيديولوجيات والإستراتيجيات. والمثال البارز على ذلك يقدمه لنا النصّ القرآني، وهو من أكثر النصوص حثاً على القراءة واستدعاءً لها. وهذا يعرفه جيداً عميد كلية الآداب في جامعة القاهرة سابقاً. ومما لا جدال فيه أن قراءة القرآن الكريم قد اختلفت وتعددت بحسب المدارس الكلامية والمذاهب الفقهية، وبحسب الفروع العلمية والإختصاصات الفكرية، بل بحسب أشخاص العلماء أنفسهم، ولو كانوا على مذهب واحد، أو حتى ينتمون إلى المدرسة الفكرية نفسها. من هنا تولد عن قراءته أكثر من نسق فقهي، وأكثر من مقالة كلامية، ونشأ حوله أكثر من تفسير وتأويل. والذي يسوّقه د. حمودة بقوله إن التفكيكية (فتحت الباب أمام فوضى التفسير) هو نفس الذي سوّقه المتشددون (الغزالي، ابن الصلاح، ابن تيمية) في اختلاف قراءات القرآن. ونحن نذكر الدكتور العميد بحياء: أن البلاغي يجد في النصّ القرآني ذروة البيان ومنتهى الإعجاز، والنحوي قواعد لغوية ثرّة، والفقيه يستنبط منه مجموعة أحكام شرعية، والكلامي يؤسس عليه منظومة عقائدية، والسياسي يستخلص منه نظام حكم ومشروع دولة، والصوفي يكشف فيه مثالاً زهدياً وبعداً عرفانياً، وأخيراً يمكن للفيلسوف أن يقرأه قراءة فلسفية، فيجد فيه حثّاً على النظر والتأمل والتفكير، على نحو ما فعل ابن رشد الذي قرأ القرآن الكريم قراءة نظرية برهانية، فما قول عميدنا بهذه القراءات؟ وهل هي مجرد «فوضى تفسير»؟ ولنتابع د. حمودة حيث يقول: [وفي عصر خيّم عليه الشك تفقد المراكز المرجعية كالعقل، والإنسان، والوجود، والله قيمتها التقليدية. والنتيجة؟ دلالة لا نهائية، ومعنى مراوغ وحضور في غياب وغياب في حضور، وتكسّر الوحدة، والتشرذم، والإنتشار] (ص ٤٠٢). إن القراءة التي تتوجه إلى روح النصّ، وتدعي النفاذ إلى عمقه، والقبض المفهومي عليه واستخلاص جوهره، هي قراءة سوقية. وتتلخص أصولها بالقول بفلسفة التعالي والحضور، وسيادة الذات، وقصدية الوعي، وهوية الفكر، وإمبريالية المعنى. وثمة، لمثل هذه القراءة، معنى جوهري يقوم بذاته، ويسكن ذاته، وذات متعالية واعية بذاتها وتحضر لذاتها، فتستحضر المعنى، وتسكبه في اللفظ المناسب.

يُتجاهل في هذه القراءة دور اللفظ في إنتاج المعنى، كما تُتجاهل الإكراهات والقسريات التي تمارسها على الذات الواعية القاصدة، المنظومات اللغوية (جاكبسون، لاكان). والترسبات المجازية (فوكو، دريدا)، واللعب الأسطورية (فراي، يونغ) والبنى التحتية اللاشعورية (فرويد، ماركوز). إن القراءتين، الحرفية والجوهرية، تتفقان، بالرغم من كونهما تشكلان ثنائية ضدية، الظاهر والباطن، أو المظهر والجوهر،

أو السطح والقاع. ذلك أن الضدين في الثنائية هما صفتان للشيء عينه. فالقراءتان تصدران عن ذات النظرة إلى النصّ والمعنى. كلاهما تتعامل مع النصّ بوصفه أحادي الدلالة، وتنظران إلى المعنى بوصفه ماهية تتطابق مع ذاتها، وكياناً يستقل بذاته عن اللفظ، وشيئاً يتكون وينجز على نحوٍ نهائي، وبمعزل عن دور القارىء. إن القراءة لا تخرج من مأزقها إلا إذا توقفت عن النظر إلى النصّ بوصفه أحادي المعنى، وإلى القراءة بوصفها تتطابق مع النصّ. وبدلاً عن ذلك، علينا أن ننظر إلى القراءة بوصفها اختلافاً عن النصّ لا تماهياً معه، ونهتم بما تظهره قراءة النصّ من التعدد والتنوع، والإختلاف والتعارض، والتراكم والترسب، فالنصّ حقاً حيّز كلامي يتعدد معناه، وتتفاضل دلالاته، وتتنوع مقاماته، وتتعارض بياناته، وتتنضد مستوياته، وتتراكم ترسباته... بل النص حيّز ينطوي على بياضات وفراغات، وتخترقه شقوق وفجوات، وحضور في غياب، وغياب في حضور. وعلى عكس ما يعتقد د. حمودة تماماً بأن الذي حدث بعد ثورة التفكيك [أن انفرط عقد الكون، عقد المعرفة والوجود والكينونة] (ص ٣٩٦). بل إن ربط الشيء بالشيء هو نسيان الشيء، وهو حسب هيدغر في البحث والتفسير، نسيان ما يوجد، أو حجب ما انكشف أصلاً وانفراط عقده، أو تزييف لما قد عُلِم منه. والقراءة التي تعلل حاجة النص إلى التفسير، من خارج النصّ لا من ذاته، والتي تؤسس على المرجعيات والمراكز الثابتة: الله، الإنسان، العقل، التاريخ، هي قراءة لا تفسر ولا تقرأ، وهي التي أدّت عبر تمركز العقلانية الأوروبية إلى نسيان الكينونة وانفراط عقدها، وبالتالي هي التي تحجب وتزيف. وهذا النهج من النسيان المنظم يجعل العلم بالشيء مبايناً دوماً لوجوده. وإن كان ديكارت قد قال: أنا أفكر إذن أنا موجود، فإن جاك لاكان قد عارضه بالقول: أنا أفكر حيث لا أوجد وأوجد حيث لا أفكر. هناك إذن فجوة بين الوجود والفكر. وهناك هوّة سحيقة بين الثنائيات الكانطية الميتافيزيقية حاول فكر الإختلاف تجاوزها، مردّها الهوة التي تقوم أصلاً بين الوجود والموجود، أي إلى نسيان الموجود للوجود، نعني نسيان الإنسان لوجوده. وهذه الفجوة هي التي تجعل للامفكر فيه سلطة على الفكر. وليس كما يذهب باحثنا من أن المسألة هي (صياغة ميلودرامية مبالغ فيها... تحتمي بالمراوغة والصلف والعجرفة) (ص ٣٩٧)، و (إجادة فنون التغليف والتسويق) (ص ٣٩٨).

إن القراءة التفكيكية ليست هي التي تقول ما أراد القول قوله، بل تقول، بالأحرى، ما لم يقله القول، وليس في قولنا طلاسم ولا سحر ولا شعوذات، ولا لعب على الألفاظ أو رقص على الأجناب. والقراءة، بهذا المعنى، تتيح تجدد القول، أي قراءة ما لم يقرأه المؤلف. وهذا معنى قول التفكيكيين أن النصّ ينطوي على فراغات، وهي ليست «صياغة برّاقة ميلودرامية»، لأن النصّ في حقيقته كونٌ من المتاهات. وهكذا يُبنى النصّ على الغياب والنسيان، لا على الحضور والتذكر، والغياب هو غياب الجسد والدال، وهما الحقيقتان اللتان لا ينفك عنهما وجود الإنسان. والحجب هنا لا يلجأ إليه المؤلف عمداً، لسبب من الأسباب. ولكنه أيضاً حجب يتم، من دون قصد المؤلف، بسبب مضامين أيديولوجية تتسرب إلى النصّ، ويقتصر تأثيرها على تغليف الحقيقة بقشرة خارجية، أو على جعل ما ليس بحقيقي تعلقاً من خارج. فالترسبات الأيديولوجية ليست عارضة على النصّ، ولا هي تقوم خارج حقيقة يراد غربلتها من الأخطاء، أو تعريتها من الأوهام أو تخليصها من الشوائب، بل هي تؤثر في نسيج النصّ، وتشكل شرطه الداخلي. وبتعبير آخر، ليس الخطأ والوهم والضلال مجرد «غشاوة» على العين والبصيرة، وإنما هو حجب يقتضيه النسيان الذي يسم الوجود الإنساني، وتمليه بنية الحقيقة بالذات.

من هنا يمارس بعضهم ضرباً من القراءة يرمي من ورائه إلى تفكيك النصّ، ويركز الاهتمام فيه على

كشف الطرق التي يمارس بها النصّ خداعه، بما يفكره ويستبعده، أو يحجبه ويطمسه، أو يحرفه ويزيغه، وهذه ثورة ميشيل فوكو على نظام الأنظمة المعرفي الذي أكد مركزية اللوغوس الوحشية بإقصاء الآخر لأنه يندّ عن أدواته المعرفية ومنهجه الواحدي. وكما أن ماركس فجّر المنظومة المعرفية الهيغلية حين وجد آخر برز على مسرح التاريخ وهو البروليتاريا لم يكن مدرجاً في المنهج الجدلي، فإن فوكو فجّر العقلانية الأوروبية المركزية التي أقصت إلى الهامش السجين/ المراقبة والمعاقبة / ولادة السجن/، والمريض النفساني/ ميلاد العيادة/، والمجنون/ تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي/.

وبحسب فوكو، فالذات ليست مجرد حضور لأنا مفكر متعال، يحضر لذاته، ويستحضر المعاني البكر والحقائق الأزلية الجوهرية، بل أيضاً آلة راغبة، وإرادة قوة، ومنظور سلطوي استراتيجي. ولهذا لا ينفك التأويل عن تشبيه ووهم إناسي أنثروبولوجي. فالذات الإنسانية العارفة، إذ تحضر وتستحضر، أي تعني وتعرف، إنما تخلع معنى على ما لا معنى له، وتشبه فيما تتصوره، وتختال فيما تهواه، وهي تقوم بصرف الكلام وحرفه، فتفاضل بين الدلالات. وإذن، فعلى القراءة أن تكشف عن شروط إنتاج الحقيقة والمعنى. أي عن القواعد التي يتم بموجبها تشكيل الخطاب، وعن أنماط الوهم التي لا تنفك عنها الأقاويل. والقارىء لا ينقّب بذلك عن معنى أصلي، أو يسعى لجلاء معنى خفي، وإنما يفكر في أشكال تستر الوجود وأنماط اختفائه، إنه لا يكشف عمّا يكمن خلف النص أو في قاعه، وإنما يتسلل إلى فجوات الخطاب، ويقرأ في لا معناه وفراغاته.

يقول د. حمودة [لكن جرعة القراءة الزائدة، وموت المؤلف، ونفي القصدية كلها جزئيات يمكن التعامل معها وممارسة بعض السيطرة للحد من جنوحها، لكنها كجزء من منظومة استراتيجية مفرداتها اختفاء المركز المرجعي الثابت، واللعب الحرّ اللانهائي للمدلولات، وتحول اللغة إلى أنساق من العلامات تقوم فقط بدور الدوال دون مدلولاتها، تتحول جميعها إلى دعائم ترسخ بنيان الفرضية الأساسية وهي لا نهائية المعنى، حيث تكمن الخطورة الحقيقية لاستراتيجية التفكيك والفوضى التي تطلقها على مسرح الحياة الأدبية] (ص ٤٠٠). نعم، ستبقى أشعار رامبو ولوتريامون، وآثار ساد، وروايات كافكا وكونديرا نصوصاً مفتوحةً نحو لا نهائية المعنى وستقرؤها الأجيال القادمة بمعانٍ جديدة ولن يغلقها قارىء.

جرعة القراءة الزائدة: نعم.

لأن النص فضاء وثقوب، ومساحة مفتوحة، وقراءته تتيح لقارئه الولوج إلى عالمه، والتجريب في حقله، والتنزّه في منعرجاته، والتعرف إلى تضاريسه، واختيار موقع ما على خارطته. وإذا كان النصّ يحتمل أكثر من قراءة، فلكل قراءة منطق نفوذها داخل النصّ، ولكل قارىء استراتيجيته الخاصة من وراء قراءته. فالقراءة تسمح بالاجتياز والترحال والاغتراب.

موت المؤلف وانتفاء القصدية: نعم.

لأن أحادية المعنى خداع على المستوى المعرفي، ومآلها الإستبداد السياسي والإضطهاد الديني والإرهاب العقائدي أو الفكري، كما يشهد ذلك تاريخ الأديان والأيديولوجيات. والتعامل مع النصوص بوصفها مساحة مقفلة، وجد ترجمته في الأنظمة الكليانية التوتاليتارية، حيث يتماهى الكل مع الواحد الأحد، ويطغى الجمعي على الفردي، ويسعى إلى إزالة كل أشكال الإختلاف والتعارض. والكليانية هي الوجه

الآخر لأحادية المعنى وإرجاع النص إلى بيبلوغرافيا المؤلف وقصدياته.

المركز المرجعي الثابت: لا.

لأن النص الفلسفي تبدل كلياً، فلم يعد يقرأ بوصفه خطاب الحقيقة المطلقة، والماهيات الأزلية، والهويات الصافية النقية، واليقينيات الثابتة، ولم يعد ينظر إليه فقط من جهة صدقه العقلي، وصحته المنطقية، وتماسكه النظري وتواطئه الدلالي، وإنما ينظر إليه أيضاً من جهة اختلافه وكبته، وسياسته وهيمنته، وضلاله وتلاعبه. فليس الخطاب الفلسفي هو خطاب البرهان القاطع، والترتيب المحكم، والتمييز الحاسم، وإنما هو خطاب تعمل على تشكيله لعبة قوى وسلطات، ويتحكم في إنتاجه خليط من الرغبات والإستراتيجيات، ويبني عليه منظومة من الإعتقادات والأوهام.

اللعب الحر اللانهائي للمدلولات: تحول اللغة إلى أنساق من العلامات: نعم.

لأن في الكلام دوماً مجازاً، وللغة أبداً أصداؤها وترجيعاتها. لذلك تستعمل اللغة الإنسان على قدر ما يستعملها هو. وبكلام آخر، فاللغة تستعمل دوماً لغير ما وضعت له في الأصل. والفلاسفة والنقاد والأدباء إذ يضعون مصطلحاتهم لا يستعملون دوماً، للتعبير عن مقاصدهم ومفهوماتهم، مفردات بكراً، وإنما يستعملون إرثاً بيانياً وثروةً معجميةً، أي مفردات مشحونة بالمعاني، محملة بالأصداء الدلالية والرمزية. لا فكاك من المجاز. وفي المجاز تخيُّل وترميز، وتوهُّم وتشبيه. ومعنى ذلك أن اللغة تتكلَّم من وراء الذات العارفة والوعي القاصد. وبالنسبة لهيدغر فإن [اللغة هي بيت الوجود. في بيتها يقيم الإنسان. وهؤلاء الذين يفكرون في الكلمات ويخلقون بها هم حراس ذلك البيت، وحراستهم تحقق الكشف عن الوجود][٦٨].

وبرغم اهتمام هيدغر بالوجود في المقام الأول، فإن ذلك الإهتمام المبدئي يقوده في إصراره، وبصفة دائمة، إلى اللغة والشعر، وهما الموقعان اللذان يكشف فيهما الوجود عن نفسه. وحينما يتحدث هيدغر عن اللغة فإن الشعر يفرض نفسه على فلسفته باعتباره اللغة الحق للتعبير، وهي نظرة تصل إلى القول بعملية توحد كاملة بين اللغة والشعر، يقول [إن الشعر لا يعتبر اللغة مادة خاماً جاهزة للمعالجة. الأصح أن الشعر هو الذي يجعل اللغة ممكنة في المقام الأول][٦٩]. إن الوجود يكتشف فقط من خلال اللغة، وإنه يبدأ لحظة كشف اللغة عنه.

ولكن، هل التفكيك يلغي النصّ كما يذهب د. حمودة في مجمل صفحات الكتاب تقريباً، وهو يقول في (ص١٦٤): [خاصة أن كلاً من التلقي والتفكيك في أهم مبادئهما، وهو إلغاء النصّ وقصدية المؤلف]. وهل «قراءة رأس المال» للويس التوسير ألغت «رأس المال» لكارل ماركس؟ وهل دراسة «دريدا» عن «ليفي شتراوس» ودراسة «دي مان» كتاب غراماتولوجيا لـ «دريدا»، ودراسة «دريدا» أيضاً لنقد «لاكان» لأعمال «ادغار آلان بو»، وقراءة «دي مان» لتحليل «دريدا» لفكر «روسو» ألغت أحداً من هؤلاء؟ وهل المسألة لا تتعدى تحول [النقد إلى تركيز على لفت الأنظار إلى نفسه .. لنقاد ما بعد الحداثة مثل إيهاب حسن ودريدا وورولان بارت من تعمد اختيار شكل لافت للكتابة]؟ (ص١٠٩).

نعم، إن النصّ واحد، ولكنه واحد من حيث انتسابه إلى مؤلفه، وهو أيضاً، وخاصة، واحدٌ بصورته الصوتية أو الكتابية، أي من حيث كونه كلمات مرئية، يتم تسجيله على أوراق، تجمع بين دفتي كتاب.

ولا معنى للقول بوحدة النصّ إلا على المستوى الحرفي التسجيلي، أو على المستوى الصوتي الفونولوجي. وأما من حيث المعنى فلا نص واحداً بذاته، إذ كل نصّ يختلف مع نفسه، أي عن معناه بحسب عقول القرّاء. ولنقل أن النصّ متماثل في الأعيان، مختلف في الأذهان، كما المناطقة. ويقول علي بن أبي طالب [كتاب مسطور بين دفتين، لا ينطق وإنما يتكلم به الرجال].

فعلى المستوى الدلالي، النصّ هو اختلافه. ونسبة قراءاته إليه كنسبة الكلام إلى اللغة. فكما أن اللغة واحدة والكلام كثير ومختلف، كذلك فإن التوراة واحدة، ولكن التفاسير كثيرة ومختلفة. وكل قراءة لإنجيل يوحنا هي وجه من وجوه الكلام، ومستوى من مستويات الدلالة. ولا يعني ذلك أن لا هوية لإنجيل يوحنا، بل المقصود أن هويته ليست مجرد تكرار أو تطابق، إذ ذلك لا يعني سوى الفراغ. فذات الشيء ووحدته لا معنى لهما إلا بتجليهما، من خلال المتعدّد والمختلف، والعرض والأثر. هكذا ليس النصّ واحداً إلا قبل قراءته وبمعزل عنها، فإذا قُرئ يصير إلى اختلافه وتعدده وتنوعه، ومضاعفته ونسخه.

ويتابع د. حمودة هجومه اللامبرر، وفيه من فقدان البصيرة الكثير، يقول: [لم يعترض أحد في العالم العربي على استيراد أفكار الواقعية الاشتراكية والنقد الجديد. لكن ذلك يرجع إلى أسباب كثيرة أبرزها أن تلك المذاهب كانت نتاج مزاج ثقافي إنساني عام ... أي أن النقد الجديد على سبيل المثال جاء تطوراً منطقياً لتراث الإنسانية في النقد منذ أفلاطون وأرسطو حتى القرن العشرين، ولم يكن بالضرورة نتاج مذاهب فلسفية خالصة.. أما الواقعية الاشتراكية فقد جاءت نتاج أيديولوجية سياسية كان لها بريق قوي خاص لدى الشعوب المقهورة.. ولم يكن النقد الجديد إذن تمرداً كاملاً على تراث الإنسانية، ولم تكن الواقعية الاشتراكية تأكيداً للشكوك الفلسفية، وهو ما تفعله التفكيكية بالدرجة الأولى] (ص١٦٤ / ١٦٥). ودرءاً لأي التباس فإن د. حمودة يسمي «اليوت» و«بروس» و«بيرك» و«تيت» و«رانسوم» و«رانيه» جماعة النقد الجديد (ص١٣٣).

إذا تأملنا هذه السطور التي ثبتناها ملياً، ألا تكذبها مئات الكتب المطروحة في المكتبات؟ أن التناص «ليس تمرداً كاملاً على تراث الإنسانية»، بل على العكس تماماً لما يذهب إليه عميد العلوم الإنسانية بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا حالياً، فالتناص كمنطق أساسي للتفكيك على صلة عميقة بتراثنا العربي الإسلامي.

ولو عدنا إلى رواد التصور التقليدي للتناص – ومنهم ممثلو اتجاه «السرقات الأدبية» مثلاً عند العرب القدماء – فإنهم وقفوا به عند حدود اعتباره ضرباً من ضروب الإتفاق العرضي بين كتابة أدبية (تجربة شعرية) وأخرى، وجعلوه مجرد «اشتراك» بدافع طبيعة اللغة وسجلاتها في الأمثال والمحاورات، ومن طبيعة الأوصاف والصور البلاغية (خاصة في الشعر)، ونظروا إليه بمعزل عن السياق أحياناً، أو أدرجوه ضمن ما يطلق عليه «قلق التأثير» كما ذهب «لوران جيني» المعاصر. كما اعتبروه في الوقت نفسه قائماً على اختلاف (نحت) معنى من معنى سابق عليه، ما دام التناص يقوم أيضاً على الإبداع والابتداع، وعلى المحاكاة بصفة عامة، وبجميع تجلياتها. وهي الظواهر التي تقع تحت تأثير منطق اللغة الأدبية التي هي – من منظور «يوري لوتمان» و«ميخائيل باختين» و«جوليا كريستيفا» و«آريفي» و«غريماس» و«ريفاتير» – بدورها جزء لا يتجزأ من نظام الحياة الإجتماعية بأتمها، وتنبع – الظواهر – بالتالي من نظام الثقافة بمعناها الواسع. بل إن التناص مفهوم يظل مفتوحاً لاجتهادات واسعةٍ، وهو يستقطب أموراً ومنطلقات مختلفة لفهم دينامية المجتمع والثقافة والأدب وسائر الصناعات، وفهم أنظمتها المتلاحمة

(عبد القاهر الجرجاني). ولعل هذا ما دفع ابن رشيق القيرواني إلى القول بوجود «أشياء غامضة فيه» فهل التناص كتوطئة وكقنطرة للتفكيك غريباً حقاً عن تربتنا الثقافية التاريخية؟ وهل هو قطيعة مع تراث الإنسانية؟ علماً بأن د. حمودة يؤكد: [والحديث عن القارئ وحريته في إعادة كتابة النصّ تنقلنا إلى شجون التناص أو البينصية. ونواجه مرة أخرى بنفس الموقف المبدئي، فالتناص في حدّ ذاته ليس جديداً، الجديد هو الصياغة اللافتة للنظر.. فهذه تقريباً مفردات «إليوت» التي يبرزها في بداية مقاله المشهود عن التقاليد] (ص ٤٠٠). فكم ينسجم هذا القول الأخير مع أن [النقد الجديد على سبيل المثال جاد تطوراً منطقياً لتراث الإنسانية في النقد منذ أفلاطون وأرسطو حتى القرن العشرين، ولم يكن بالضرورة نتاج مذاهب فلسفية خالصة] (ص١٦٥). فهل التناص / التفكيك مذهب فلسفي خالص وصاعقة في سماء صافية؟

ونقول لعميد كلية الآداب سابقاً، إن القدماء قد اعتبروا التناص «صناعة» موكولة إلى المبدعين والنقاد على السواء، في التعامل مع النصوص وتذوقها وتفكيكها (قراءتها معيارياً) لمعرفة «أصناف» و«أقسام» و«رتب» و«منازل» التناص - ومنها «المشترك والمبتذل والمختص والسابق والبديع المخترع»، كما ورد في كتاب «العمدة» لابن رشيق، و«الكامن والظاهر الجلي والصريح الظاهر» كما ورد في كتاب «أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني. وهم من جانب آخر قد صنفوا درجاته وجعلوه إما لحظياً يرتبط بثقافة المبدع أصلاً، من حيث التمثل الإستيعاب والاستنساخ أحياناً إلى حد استواء المرسلة، واستواء المعنى وتجاوبهما بين السابق واللاحق «العمدة + أسرار البلاغة» وإما ضرباً في أعماق عملية الإبتداع في صورة ذاكرة أدبية تخضع لديمومة رحيل الأفكار وتوارثها وهجرتها.

هكذا نريد، أن نذكر عميدنا أن تصور التناص لدى القدماء ظل قائماً على أساس التمييز بين تناص عام وتناص خاص: الأول، ويتعلق بمعرفة حدود الإتصال والإنقطاع داخل الثقافة بمفهومها الواسع. والثاني: ويرتبط بكل تجربة فنية على حدة ومدى علاقتها بهذه الثقافة وبالسالف منها على وجه الخصوص، ما دام الأمر فيه «سلف وخلف، ومفيد ومستفيد» (الجرجاني / أسرار البلاغة).

وهذه الأفكار التي يتم طرحها حالياً عند جوليا كريستيفا وفلاديمير كريزينسكي والتي أرسى دعائمها النظرية ميخائيل باختين، هي التي كان العرب القدماء رائدين فيها. نقول هذا لا من موقع قومي شوفيني، وإنما من موقع الأمانة العلمية وعناء البحث والاستقصاء التاريخيين. ولعميدنا في «باب السرقات وما شاكلها» في «العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده» لابن الرشيق القيرواني، و«فصل في الإتفاق في الأخذ والسرقة» في «أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني خير شاهد على ما نذهب.

المصادر:

(٣٢) المرايا المحدبة، مرجع سابق، (ص ٤٠٣).

(٣٣) المرجع السابق، ص (٣٠٠).

(٣٤) المرجع السابق، (ص ٢٤٦).

(٣٥) جاك دريدا، مقابلة أجراها كاظم جهاد، مجلة الكرمل، عدد ١٧، ص ٥٩.

(٣٦) الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٤ / ٦٥، ص ٣٥.

(٣٧) الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٠ / ٦١، ص ٤٣.

(٣٨) المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص ٢٤٢.

(٣٩) جاك دريدا: مقالة (القوة والدلالة)، ترجمة: كاظم جهاد، الكرمل عدد ١٧، ص ٧٠.

(٤٠) تزيفيتان تودوروف: الأدب الاستيهامي، ترجمة: الصديق بوعلام، مجلة الكرمل، عدد ١٧.

(٤١) القراءة كبناء: فصل من كتاب تودوروف، ترجمة محمد أيدوان، الرباط / المغرب.

(٤٢) مغامرة الدال / قراءة لرولان بارت / ستيفن لاند، ترجمة أحمد المديني، الفكر العربي المعاصر العدد ١٩/١٨، ص ٨٤.

(٤٣) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: نخلة فريفر، العرب والفكر العالمي، عدد ٥، ص ١٧.

(٤٤) الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، من الأثر الأدبي إلى النص، تعريب د. عبد السلام بنعبد العالي، ص ١١٤.

(٤٥) الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، المرجع السابق، ص ١١٤.

(٤٦) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٢، ط٢، ص ٣٥.

(٤٧) المرجع السابق، ص ٣٧.

(٤٨) مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت: مرجع سابق، ص ٨٥.

(٤٩) رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، مرجع سابق، ص ٦٢.

(٥٠) نظرية النصّ، رولان بارت، ترجمة محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، عدد ٣، ص ٩٣.

(٥١) مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت، مرجع سابق، ص ٩٠.

(٥٢) الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨.

(٥٣) المرجع السابق.

(٥٤) رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة: ابراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، ١٩٨٤، عدد ١١، ص ٢٦.

(٥٥) المرجع السابق، ص ٢٦.

(٥٦) مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٥٧) المرجع السابق، ص ٨٨.

(٥٨) لذة النص: رولان بارت، مرجع سابق، ص ١٣.

(٥٩) مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٦٠) الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، ص ١١٥.

(٦١) لذة النصّ: رولان بارت، مرجع سابق، ص ١١.

(٦٢) مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٦٣) المرجع السابق، ص ٩٢.

(٦٤) المرجع السابق، ص ٩٢.

(٦٥) لذة النصّ: رولان بارت، مرجع سابق، ص ٣٣.

(٦٦) المرجع السابق، ص ١٢ / ١٣.

(٦٧) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٦٨) الفكر العربي المعاصر، ماهية الشعر من خلال قراءة هيدغر لهولدرين، مصطفى الكيلاني، العدد ٥٨ / ٥٩، ص ٣٩.

(٦٩) هيدغر وتاريخ الفلسفة : هانز غادامير، ترجمة د. جورج كتورة، الفكر العربي المعاصر، العدد ٥٨ / ٥٩، ص ٢٨



ديفيد جروسمان:

قلوب مصفحة وعقول معاقة..!

ساجله : حسن خضر

كان آخر أسئلتي لدافيد غروسمان بعد ثلاث ساعات من سجال تدخلت فيه مشاعر متضاربة: هل يتوّقع مني كتابة كل ما دار بيننا بطريقة منصفة؟. ويبدو أن السؤال أثار حيرته، فقد احتاج إلى برهة من الوقت قبل القول بأن الكاتب عندما يكتب عن شئ ما يضيف إليه الكثير من انطباعاته الخاصة.

وقد راودتني الفكرة الأخيرة لفترة طويلة من الوقت. فعندما طرحت عليه قبل سنتين فكرة اللقاء لهذا الغرض تذرّع بمشاغل كتابية، أقنعني تكرارها على مدار أسابيع لاحقة بأن المشاغل نفسها لا تبرر العزوف.

ربما ثمة جانب آخر يتصل بما في فكرة تحوّل الإسرائيلي إلى موضوع للفلسطيني من دلالة مقلقة. فعندما يلتقي إسرائيلي من اليسار ـ في أغلب الأحيان ـ بفلسطينيين للكتابة عنهم تكون له اليد الطولى لأن الصيغة النهائية للكتابة من صنعه، ولأن اتفاقه مع الفلسطيني أو تفهمه لمشاكله يعزز من صورته الذاتية أمام نفسه كمدافع عن قيم معينة، في المقام الأوّل، إلى جانب موضوع الكتابة نفسها بطبيعة الحال.

وإذا كان غياب مفارقة كهذه عن أذهان أشخاص عاديين مسألة محتملة، فإنه يصعب تصوّر غيابها عن مخيّلة ممارس لحرفة الكتابة. ففي الحرفة ما يقود إلى قناعة بأن مجرد تحويل الآخر إلى صيغة لغوية وتخييلية لا يعني تمكينه من الكلام وحسب، بل والقبض عليه أيضا.

وقد مارس دافيد غروسمان (مواليد ١٩٥٤) هذا الأمر في كتابين هما «الزمن الأصفر » و «النائمون على السلك ».

ففي العمل الأوّل حاول استبطان ما يعتمل في قلوب وأذهان الفلسطينيين في المناطق المحتلة. وحاول في الثاني رصد التحوّلات الثقافية والسياسية، إلى جانب الظروف الإجتماعية، للفلسطينيين في الجليل.

وقد أظهر في العملين قدرا واضحا من رهافة الحس، إلى جانب فهم للفلسطينيين ينطوي على نقد للسياسة الإحتلالية من ناحية، وقدر من التعاطف مع مأزقهم الوجودي من ناحية أخرى.

ولاشك بأن الفلسطينيين يحتلون مساحة واسعة من اهتمامه. فقد كرّس روايته الأولى «ابتسامة الجدي» ـ صدرت عام ١٩٨٢ ـ لمعالجة قضية الإحتلال، لتكون الرواية الإسرائيلية الأولى التي تتمحور حول الإحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية وقطاع غزة عام ١٩٦٧، والأولى التي يحتل الفلسطيني فيها دور شخصية مركزية، بعد حضوره الفلكلوري في عدد لا يحصى من الروايات.

لم يكتب غروسمان بعدها روايات عن الفلسطينيين أو الاحتلال، بل كرّس روايته الثانية «أنظر عمق الحب» لموضوع الهولوكوست. وهي الرواية التي وضعته في الصفوف الأولى للروائيين في إسرائيل. وقد حافظ على هذه المكانة في روايات لاحقة تتسم بالتجريب مثل «كتاب القواعد الحميمة» و «ولد الخطوط المتعرجة». ورغم ذلك، واظب على كتابة مقالات سياسية تدعو إلى إنهاء الاحتلال، والى منح الفلسطينيين حق تقرير المصير.

وإذا كانت تلك الكتابات قد أثارت حنق اليمين الإسرائيلي عليه بكل ما ينطوي عليه الأمر من إزعاجات محتملة، إلا أنها مكنته من احتلال مكانة معترف بها في أوساط الليبراليين واليساريين بشكل عام.

بدأت معرفتي الشخصية به عندما سمعت شخصا على الطرف الآخر للهاتف، في عام ١٩٩٣، وكنت أعيش في تونس وقتها، يقول بأنه دافيد غروسمان، ويسأل ما إذا كنت أريد الحديث معه. فقد سمع بأنني ترجمت «ابتسامة الجدي» إلى العربية، وأبدى استعداده لمساعدتي في حل بعض إشكاليات الترجمة، إلى جانب التعبير عن تقديره لهذه البادرة. وقد التقينا بعد عودتي إلى فلسطين في فترات متباعدة، وكان الكلام في السياسة زاد تلك اللقاءات. لذلك، لم يختلف الأمر عندما التقينا في القدس في أواخر مارس (آذار) الماضي.

قال غروسمان بأنه غاضب من الطريقة التي يدير بها رئيس الوزراء الإسرائيلي إيهود باراك مفاوضاته مع الفلسطينيين. وقلت له بأنني أشعر باليأس من «عملية السلام» كلها. وهذا بدوره قاده إلى الإسترسال في الحديث عن الخصوصية العاطفية للإسرائيليين ومدى حاجتهم للتفهم والحب. استفزتني الحاجة إلى الحب بشكل خاص، فكانت مدخل هذا الحديث:

> *ربما من المناسب أن نبدأ الحديث بالحاجة إلى الحب!*

>> نقطة البداية حاجة كل الناس إلى الحب، خاصة الذين حُرموا منه، ومن الإحساس بأنهم غير مفهومين، بأنهم مكروهون، وربما وُصفوا بالشياطين من جانب آخرين. لذلك، حاجتهم إلى الحب أكبر من غيرهم، وكذلك حاجتهم ليكونوا جزءاً من شئ ما، من الشرق الأوسط، مثلاً.

من ناحية أخرى، ثمة نزعة مغايرة، وهي يهودية تماماً. السعي إلى عدم الحب، إلى الإنفصال، والقدرة على انتزاع النفس من مكان والإنتقال إلى مكان آخر. هذا الجانب قوي في تاريخنا. وتلك صورتنا الذاتية عن أنفسنا. لماذا لا نشعر بأننا جزء لا يتجزأ من الشرق الأوسط؟ ولماذا يشعر كثير من الإسرائيليين بأنهم، هنا، نتيجة خطأ جغرافي ما. علاوة على ذلك، لا تستطيع الإحساس بالإنتماء إلى منطقة لا تريدك. الشرق الأوّسط لم يذوّت إسرائيل. والعرب لم يذوتوا إسرائيل. يقبل بعضهم بحقيقة وجودها ولا يقبل بحقها في الوجود، ويراها البعض الآخر جزءاً من الولايات المتحدة

أو أوروبا.

يحتاج الإنسان للحصول على اعتراف من عدوه بخطأ كل تلك التعميمات والصفات الشيطانية. شعرت بذلك عند زيارة السادات إلى القدس، بتلك الحاجة الطفولية لأن يعترف بك عدوك كما أنت وبما أنت عليه. فعندما ننظر إلى أنفسنا كأعداء لا نرى سوى القسوة والقبح.

> *وماذا يحدث إذا استخدمنا ذريعة مضادة. فلنقل: ماذا فعل الإسرائيليون ليستحقوا ذلك الحب ؟*

<< ما وصفته للتو ليس الشيء الصحيح تماما. فالحاجة إلى الحب ليست حجر الزاوية في السياسة. حاولت، فقط، تصوير نزعة عاطفية قوية في النفسية الإسرائيلية. ولا أعتقد باختلاف الأمر لدى الفلسطينيين. فعندما كتبت «الزمن الأصفر» أدهشني مدى حاجة الفلسطينيين لوجود إسرائيلي يفهم ما يقولونه. نحن نتكلم عن الأشياء العاطفية، الأشياء الصغيرة، فهي أشياء صودرت بفعل الوضع القائم، ولا أتكلم عن الأشياء الثقيلة.

> *والآن ماذا يتوجب على الإسرائيليين فعله ليكونوا جديرين بالحب ؟*

<< أقول : لا أريد أن تحبني، أريد أن تحترمني. وللوصول إلى هذا الحد فعليّ احترامك أيضاً. فأنت شريكي سواء أحببت ذلك أم كرهت. وبالمناسبة أعتقد أن الفلسطينيين شركاء جيّدون. ثمة أسباب مختلفة، للتشابه في طبيعتنا. لكن هذا غير مهم. لا أحتاج للإعجاب بك، بل لاحترامك لأنك إنسان، أحترمك كما ينبغي لي احترام كل الناس، وإذا لم أفعل ذلك، لا أحترم نفسي. وإذا حرمتك من بعض المزايا فقد حرمت نفسي منها.

أعتقد أن ديمومة الإحتلال تعتمد على تجريد المحتل لنفسه من صفات معينة. وللإستمرار في هذا الوضع، على مدار كل تلك السنوات، كان علينا تجاهل الكثير من المظالم والقسوة، وخداع أنفسنا. وهذا في نهاية المطاف يشبه الإنتحار الذاتي الجزئي. لذلك، تحقيق السلام مع الفلسطينيين محاولة لإحياء أنفسنا، لنتمكن من عيش الحياة بكامل أبعادها، فنحن نعيش الآن نصف حياة فقط. نحن وأنتم. الأمر أكثر صعوبة لديكم بالتأكيد بسبب الإحتلال والمهانة اليومية. أينما نظرت تجد مستوطنة في أعلى التل، ثمة إغلاق، اقتصاد مدمر. ونحن نتصف برفاهية عدم ملاحظة هذا الوضع. وفي استمرار وضع كهذا ما يقتل أشياء في أنفسنا أيضاً.

> *لم يُظهر متخذو القرارات لديكم أدنى إشارة تدل على الحاجة إلى الحب. العكس صحيح، فهم يريدون إرغام العرب على احترامهم، ويستخدمون قدرا هائلا من العنف. يقبل معظم العرب بوجود إسرائيل. لديكم معاهدة سلام مع مصر والأردن، ومفاوضات مع الفلسطينيين. هناك قبول بنسبة كبيرة في العالم العربي، ولم يكن الأمر كذلك قبل سنوات.*

<< يجب ألا نكون ساذجين. جزء من العرب قبل رسميا بوجود إسرائيل لأنها قوية، ولو كانت ضعيفة لما تمكنت من البقاء أكثر من عقد من الزمن.

> *هذا جزء من الرواية الإسرائيلية الكبرى. تقول الرواية عندما جئنا واستوطنا جوبهنا بعداء العرب، حاولنا صنع السلام لكن العرب في فلسطين رفضوا. وحاولنا بعد إنشاء الدولة صنع السلام مع العرب ورفضوا. مشكلة هذه الرواية في الوقت الحاضر أن تفكيكها يجري على أيدي إسرائيليين.*

على أيدي مؤرخين وعلماء اجتماع جدد. بيني موريس يقول بأن جزءاً من الفلسطينيين أرغم على الخروج عام ١٩٤٨، ويقول بأن الغارات الإسرائيلية ضد مصر والأردن في الخمسينات استهدفت توتير الوضع للحيلولة دون مبادرات للسلام في الخمسينات. وآفي شلايم يتكلم عن الستار الحديدي الذي أقاموه في وجه العرب.

ما تقوله جزء من رواية كبرى، وهي غير مقنعة في نظري. وعندما تقول بأن العرب أرغموا على قبولها لأنها قوية فلن تعثر سوى على اثنين من المؤيدين: قومي عربي يشعر بمرارة الهزيمة، وصهيوني نموذجي يكره العرب. قال جابوتنسكي في الثلاثينات: يعرف الفلسطينيون بأن هذه أرضهم، ولن يقبلوا بنا، ومن الوهم التفكير بإمكانية صنع سلام معهم، الوسيلة الوحيدة هي قتالهم كأعداء، وبناء جدار حديدي حول أنفسنا.

>> هذا أمر مدهش. بدأنا بعد دقيقتين من الكلام نحفر عميقا في التاريخ. هذا الوضع شديد الصعوبة. ربما لا يحتاج إلى مؤرخ بل إلى روائي أو عالم نفس لتحليل كيف نشأ. من جانبي أعتقد بأنه بدأ بشعبين صغيرين غير ناضجين، كانا في حالة ضياع وشك في بعضهما البعض. وفي وضع كهذا فإن الشرارة الصغيرة قد تتسبب في حريق كبير.

وأنا لا أنتمي إلى هذه الرواية الكبرى القائلة بأن إسرائيل كانت عرضة للتهديد على مدار تلك السنوات كلها، ولا أعتقد بأنها سعت وراء السلام بشغف في الخمسينات، كما يقول الإسرائيليون. ومع ذلك، أذكر «صوت العرب» من القاهرة بوضوح في طفولتي، كان لديهم برنامج موجه للأطفال، وكانوا يقولون بأنهم سيرموننا في البحر. ربما تقول كانت مجرد دعاية. ولكن كيف تستطيع المجيء إلى الإسرائيليين في الخمسينات والستينات لتقول لهم بأنها مجرد دعاية. كانوا مذعورين.

< *كانت دعاية. فقد نشر رئيس هيئة أركان الجيش المصري في عام ١٩٦٧ مذكراته في وقت لاحق، وذكر فيها عدم وجود خطة لدى الجيش المصري في عام ١٩٦٧ للتقدم داخل إسرائيل.*

>> ربما كان ما تقوله صحيحا، لكنك لا تستطيع تجاهل الوضع. أعرف بأن الفلسطينيين لا يحبون الإستماع إلى مخاوف الإسرائيليين. من الشائع في علم النفس اليوم الحديث عن صدمة ما بعد الولادة، تلك اللحظة المؤثرة في حياة جميع الأطفال. وتلك كانت تجربة إسرائيل بعد الهولوكوست، أتكلم عن جيل أبي وأمي، عن انعدام الثقة بوجود مستقبل ما، والعيش من يوم إلى آخر، دون الإحساس بأننا سنتمكن من البقاء هنا لفترة طويلة من الوقت، وبأن هذه الدولة التي حصلنا عليها بعد ألفي عام تقريبا هي معجزة. معجزة حتى بالتعبيرات التوراتية. وحتى بالنسبة لي فهي معجزة، بعد كل هذا الإقتلاع، بعد ١٨٠٠ سنة أقمنا هذه الدولة، وهذه الثقافة، وخلقنا هذا الجيش، صحيح أنه يتصرف بعدوانية أحيانا، ولكن بفضله تمكنا من العيش، ومكننا هذا الدرع من بلورة أشياء جيدة.

ولا أعتقد بضرورة الإستسلام لتلك المخاوف بعد الآن. كانت مخاوف شرعية في الخمسينات، وربما في الستينات أيضاً. ونحن الآن على قدر من القوة يمكننا من التوصل إلى حل سياسي شجاع وكريم. أكثر شجاعة من الحل المطروح الآن على الفلسطينيين. وما فائدة الحفاظ على قوة عسكرية ضخمة

كهذه إن لم تكن لتحسين ظروف حياتك وحياة شركائك. وما فائدة امتلاك قوة نووية ـ يقال لدينا المئات منها ـ إذا كنا نعيش بهذا القدر من انعدام الثقة، وهذا القدر من الطريقة غير الطبيعية في استخدام القوة. نحن على قدر كبير من العدوانية، لم ننتقم بطريقة معقولة أبدا، بل بطريقة تتسم بالمبالغة دائما. ربما نحتاج للإيحاء بالقوة أكثر من استخدامها. إذا كانت لدى شخص ما ثقة كافية بقوته فليس بحاجة لاستخدامها طيلة الوقت.

‹ *هل تكتب لي قائمة بالمخاوف، سأوّقع عليها، وعلى الضمانات التي تجعلكم آمنين. إذا فعلنا ذلك، هل تعتقد بأن الساسة الإسرائيليين سيقررون الإنسحاب غداً من الضفة الغربية، وإخلاء المستوطنات ؟*

‹‹ لا. أحد نتائج تلك المخاوف عدم ترك مفتاح أمننا في يد طرف آخر، خاصة إذا كان الطرف عدوا بالأمس.

‹ *إذاً، هذه المخاوف لن تنتهي إلى الأبد ؟*

‹‹ أوافــق.

‹ *سأحاول التفكير في هذا الموضوع بطريقة وجودية. يتساوى الناس في المعاناة والمخاوف والسعادة والكوابيس أو الطموح. وإذا كان من حقكم وجود مخاوف لديكم، فمن حقنا أن يكون لنا مخاوف. قلت في «الزمن الأصفر» أو ربما في مكان آخر: كنّا مثل شخص يقفز من بناية تشتعل فيها النيران فيقع على ظهر أحد المارة.*

‹‹ لم أقل ذلك. هذا ليس مجازي الشخصي.

‹ *ولكن هذا ما أصاب الفلسطينيين. لا يعنيني كيف ظهرت الحياة على الأرض، وكيف تعرّض الهيكل للدمار. فقد وُلدت في سياق مختلف.*

‹‹ أستطيع القول، أيضا، بأنني ولدت بعد حرب ١٩٤٨ ولست طرفا في رواية النكبة.

‹ *سأعالج هذا لاحقاً. من حق الفلسطينيين بسبب التجربة الرّضية التي عاشوها، وبسبب ظروف الإقتلاع، أن تكون لديهم شكوكهم ومخاوفهم الخاصة، كلما تعلّق الأمر بالتعامل مع إسرائيل. ورغم ذلك، قرر الفلسطينيون التوصل إلى حل. والآن، بعد سبع سنوات على تلك المبادرة، لم تحدث محاولة إسرائيلية لفهم مخاوف الفلسطينيين وعذاباتهم وكرامتهم، أو قبول حقوقهم. لماذا تحوّلون احتكار الحقوق إلى حق لكم ؟*

‹‹ أنت تتكلم مع شخص يعترف بضرورة احترام مخاوف الفلسطينيين، وضرورة خروجهم من المفاوضات بأكثر مما تعرضه إسرائيل عليهم في الوقت الحالي. ونصف الناس في إسرائيل، على الأقل، يوافقون على هذا الأمر. هذا تقدم. وإذا أردنا التعامل بجدية مع الموضوع فإن كثيراً من الإسرائيليين قد تغلبوا على مخاوفهم. وأنت مصيب في شئ: لا يوجد ما يكفي لتهدئة مخاوف الإسرائيليين بشأن أمنهم.

‹ *كيف نفعل ذلك، هل ثمة صيغة معيّنة ؟*

‹‹ لن تكون في حياتنا.

< *وماذا يجب أن يحدث ؟*

<< إذا قام لدينا سلام حقيقي مع الفلسطينيين. ولم يهاجمنا العرب، ولم نتعرض للتهديد لعدة سنوات، سينشأ وضع لا يدفعنا للإنتقام السريع، كما اعتدنا العمل. فلنفكر في رسم يوتوبيا معينة: ربما يفكر الفلسطينيون والإسرائيليون بعد عشرين عاماً في ممارسة نوع من حب الإستطلاع للتعرف على ثقافات بعضهم، وليس التبادل التجاري وحسب، ولكن على صعيد العلاقات الإنسانية أيضا. فلنفكر في وضع مثل الوضع القائم بين بريطانيا وفرنسا، أو بين ألمانيا وفرنسا. ولنفترض بأن العراق لن يقصف إسرائيل مرة أخرى، وأن إيران لن تنفذ تهديداتها بمحاولة احتلال القدس. فنحن لا نعيش في فراغ، ولدى مخاوفنا ما يدعمها في الواقع.

< *ذلك لن ينتهي إلى الأبد، إذاً. لماذا أدفع الثمن لأن إيران لا تريد إقامة سلام مع إسرائيل ؟*

<< لا أعتقد بأنك يجب أن تدفع الثمن، ولكن نحن نتكلم عن الإحساس بعدم الأمن، ولا نتكلم عن المفاوضات الرسمية. سأعبر لك عما أشعر به. سألت عن ضمانات لأمن إسرائيل. ربما هذا لب المشكلة، وأريد أن أسمع منك عن مخاوف الفلسطينيين، لأنني سأتكلم بصراحة تامة وبطريقة نقدية.

نحن شعب من الناجين. في تاريخنا كوارث مختلفة، كان الهولوكوست ذروتها. ونحن نعيش تناقضات هذا التاريخ. هذه لعنتنا، بكل ما تحمله من أبعاد واحتمالات. الناجي محارب يستثمر طاقة الدرع الذي يحميه. أفكر دائما في تلك الأزياء الحديدية للمحاربين القدماء، بلا وجود لأشخاص في داخلها. ربما ذلك ما سيحدث لنا.

شرع رابين وبيرس في التغيير مع أوسلو. كانت نقطة بداية لكنها ليست كافية. وإذا شعرنا بثقة هنا، تتغير الأوضاع.

عندما أرسل في الصباح ولديّ الكبيرين إلى المدرسة أحرص على عدم ركوبهما في باص واحد، أخشى من إصابتهما بمكروه. وفي ظل وضع كهذا لا ثقة لديّ ولا طمأنينة. ورغم ذلك، أقاوم في الوقت نفسه، بكل ما تبقى لديّ من طاقة هذه المخاوف. أقول، ربما إذا تغلبت على المخاوف قد أتمكن من تغيير الواقع، وبالتالي تهدأ مخاوفي. وعندما أعرض عليك تحليلاً لمخاوف الإسرائيلي، أريد سماع تحليلك لمخاوف الفلسطيني.

< *سأتكلم عن هذا الموضوع. ولكنني أريد التعرّض لجانب آخر، فما تصفه بالمخاوف الإسرائيلية يثير اهتمامي، وكذلك مسألة البقاء على قيد الحياة. وأعرف الكثير مما يقال عن هذه الأشياء. لكن الكثير مما يقال بعضه واقع، وبعضه الآخر أسطورة. تستطيع القول بأن تاريخ اليهود مليئ بالاضطهاد. صحيح. ولكن لا يجب استغلال حقيقة كهذه لأسباب سياسية، فتاريخ جميع الأقليات في فترة ما قبل الدولة القومية العلمانية الحديثة كان شبيها بذلك. ولا حق لليهود في احتكار الاضطهاد.*

<< لا تستطيع تجاهل الوضع الخاص لليهود في المسيحية والإسلام.

< *صحيح. ولكن خلال عهود إسلامية مختلفة قبل قدوم الدولة العلمانية، ثمة ما يكفي للقول بأن اليهود عوملوا بطريقة أفضل من أقليات أخرى، وعوملوا أفضل من المسيحيين في مصر وأسبانيا في فترات مختلفة من الزمن.*

النقطة الثانية، عاش اليهود فترات طويلة تخلو من الإضطهاد في مناطق مختلفة من العالم، ربما ثمة تحفظات بشأنها ورغم ذلك تمتعوا بامتيازات لم تتمتع بها أقليات أخرى.

النقطة الثالثة، عندما أفكر بالدولة الإسرائيلية، أنظر إليها بتعبيرات الدولة القومية العلمانية الحديثة. وهي مصاغة حسب النموذج الأوروبي في القرن التاسع عشر. المشكلة هي محاولة ربط تاريخ إسرائيل ـ ربما هذه عقبة أمام السلام ـ مع تاريخ اليهود، والتفكير بأنكم ورثتم ألفي عام من المعاناة. تخيّل مسلما في إيران أو فلسطين يعلن دولة إسلامية، ويعلن بأنه وريث لكل العهود الإسلامية السابقة. سنقول إنّ هذا غير ممكن وغير مقبول. هذه دولة حديثة وليست وصول التاريخ اليهودي إلى نهايته. إذا أراد بعض اليهود رؤيتها كذلك فتلك مشكلتهم. إذا فكّرنا بعقلانية فلن يكون الأمر على هذا النحو أبداً.

<< تقول بأنك تريد الكلام بعقلانية عن الموضوع. سيكولوجيا الإنسان أو الشعب ليست بالمسألة العقلانية. ثمة ما يتصل بالأساطير والصور الذاتية، والمخاوف. ويمكنني ذكر أساطير ما زالت شائعة في المجتمعات العربية.

< *أنا لا أمثل استمرارية لأية إمبراطورية عربية أو لدولة كنعانية أو إسلامية.*

<< هذا شئ غريب.

< *دور المثقفين في التعبير عن أشياء تدور في أذهان الناس ولا يستطيعون التعبير عنها. ولا نستطيع النظر إلى فلسطين بطريقة حصرية سواء كانت الطريقة مسيحية أو يهودية أو إسلامية. فلسطين تعددية. ربما لا يقنع ذلك الأصوليين المسلمين واليهود.*

<< هذا رأي واضح، لكنه يمثل أقلية، ولا أعرف كم من الناس يفكر بهذه الطريقة. أنا أرى إسرائيل كاستمرارية للتاريخ اليهودي. أرى الدولة كجزء من التاريخ اليهودي والثقافة اليهودية. وأكرر: هناك أشياء كثيرة أتمنى التخلص منها، أرغب في تقليص تدخل الديانة في السياسة إلى أقصى حد ممكن. أريد دولة علمانية حديثة، تعددية. وجزء من هذه التعددية منح حقوق متساوية لغير اليهود في إسرائيل، للمسلمين والمسيحيين، هذا جزء من التحدي لتقاليدي كيهودي.

< *كعلماني ؟*

<< نعم، يصعب التفكير في أمور كثيرة. أرغب، مثلا، في رؤية العالم بلا دول، ورؤية الدول بلا جيوش. أستطيع مشاركة الآخرين في هذه الرؤى. ولكن ما يحدث في الواقع أنني أريد إرسال أولادي إلى المدرسة. فالتفكير في المسائل الأخرى غير مثمر. عندما تكون المشاكل صعبة جداً، وعندما يكون الواقع مليئا بالدم والمخاوف، عليّ تغيير شئ ما في حياتنا.

< *دعنا نفكر بطريقة مختلفة. أفهم ما تقوله عن أولادك. ولكن: أولاً، عدد قتلى العمليات في إسرائيل أقل من عدد قتلى حوادث الطرق. وثانياً، الظاهرة التي تتكلم عنها موجودة بصورة نسبية في أيرلندا، في إقليم الباسك، في الهند، وفي أجزاء أخرى من العالم. فهي جزء من حياة العالم، ولا يجب النظر إليها كظاهرة يهودية أو فلسطينية أو حتى شرق أوسطية.*

ألا تعتقد بأن رؤية الأمور بهذه الطريقة ستؤدي إلى نتائج أكثر إيجابية ؟

« أتفق تماماً. ولكن كيف تأتي لشعب انخرط في سبع حروب، ولا يوجد يوم في روزنامته بلا مناسبة للذكرى الفردية أو الجماعية. عندما امشي في تل أبيب قرب المناطق التي وقعت فيها عمليات أتشوّش. يشوشني ما تقوله من ناحية، ومن ناحية أخرى قلت بأنني لا أريد الإستسلام لهذه المخاوف.

‹ الفكرة التي أريد طرحها تتمثل في ضرورة تمكين الإسرائيلي من رؤية مخاوفه بمنظار مختلف. في حرب ١٩٤٨ ، لم تكن تلك حرب ديفيد الصغير ضد غوليات. كان لدى اليهود جنود أكثر، بعد أشهر قليلة من بدء الحرب، وكان لديهم سلاح أكثر. في عام **١٩٥٦** *كانت لهم اليد الطولى، وفي عام* **١٩٦٧** *هم الذين افتتحوا الحرب. تعرّضوا، فعلا، إلى خطر في عام* **١٩٧٣** *فقط. آنذاك، وقع دايان مغشيا عليه، وقالت غولدا مائير بأنها لن تعيش ككائن طبيعي بعد اليوم.*

لذلك، عند الكلام عن الحرب ينبغي النظر إليها بصورة موضوعية. فلم تكن حرب ديفيد الصغير ضد غوليات طوال الوقت.

« هذا ما قلته لك. وما عنيته عندما قلت ما جدوى امتلاك كل هذا السلاح. كانت هناك مفاصل حرجة. وأعتقد بأننا كنا نستطيع تجنب حرب ١٩٦٧. مرّة أخرى، عندما نتكلم عن التاريخ أذكر مخاوفي، وقد شعر قادتي بالخوف أيضاً.

‹ هذا احتكار للخوف. كيف تشعرون بالخوف مع وجود مائتي قنبلة نووية في القبو لديكم. ولماذا تشعرون بالخوف عندما تقولون نريد الخروج من الضفة الغربية. إذا أراد بعض المستوطنين البقاء يمكنهم ذلك تحت السيادة الفلسطينية، ستكون هناك ترتيبات خاصة بالنسبة للقدس. ولن تكون الدولة مسلحة، إلى جانب كل الضمانات الدولية. فما المخيف ؟

« بالتأكيد، هذا ما ينبغي عمله.

‹ ولماذا لا تعملونه ؟

« ربما..

‹ هذا ما أردت الوصول إليه. سيقال بأنكم تشعرون بالخوف. لذلك، أقول بأن هذه مبالغة سخيفة.

« لن يقولوا ذلك. سيقول القادة الإسرائيليون بأنهم غير مستعدين للمجازفة. فإسرائيل لم تُقبل بصدق، ولم تُذوّت في الشرق الأوسط.

‹ لماذا تعود إلى هذا الموضوع الآن ؟

« ولماذا عدت خمسين عاما إلى الوراء ؟

‹ لا تستطيع التحرك على جبهتين. مرة تتكلم عن العقل، وفي لحظة أخرى تعود إلى العاطفة.

« إذا أردت حلا للمشكلة يجب أن تضع في الإعتبار نفسيتنا أيضاً.

‹ وماذا عن نفسيتنا ؟

« نعم. قلتها قبلك. هذه هي المشكلة. ربما مأساتنا ومأساتكم. فنحن بفعل سنوات طويلة من الخوف نميل إلى انتخاب جنرالات وجنرالات سابقين، ليكونوا قادة لنا، والسبب مشكلة البقاء. لا توجد لدينا مساحة واسعة للمناورة خارج أنفسنا. وفي قاموسنا العاطفي أبرز المفردات هي الخوف

والشك .

‹ *إلى متى وما الثمن المطلوب منّا ؟*

‹‹ كانت لدينا فرصة في عام ١٩٩٣ . وقد عبّرت عنها اتفاقية أوسلو بطريقة حقيقية. لكنها اتفاقية سيئة لأن الطرف القوي فيها يملي على الطرف الضعيف، وهذا لا يخلق شراكة، كما أننا لا نظهر قدراً كبيراً من الاحترام للفلسطينيين. حدث شئ جاد في عام ١٩٩٣ ، ثم جاءت سلسلة التفجيرات. أعرف أن الفلسطينيين لا يحبون الكلام عن هذا الموضوع. ولكن دعني أتكلم بصراحة لقد عاد الناس إلى المربع رقم واحد. وأنا أعرف تلك المخاوف.

‹ *مرة أخرى، كانت تلك التفجيرات ضد عملية السلام. قامت بها أقلية ولم تعكس اتجاه الشارع الفلسطيني. لم تعبّر عن سياسة شعبية أو رسمية. عندما ذهبَ غولدشتاين إلى الجامع في الخليل وأطلق النار على المصلين، لم يقل أحد بأن ما قام به يعكس الرأي العام الإسرائيلي، بل عومل كحدث إرهابي معزول.*

عليك التفكير في هذا الأمر لأنني لا أريد التحوّل إلى رهينة للرأي العام الإسرائيلي المسكون بالمخاوف والإنفعالات العاطفية. أعطني تاريخاً محدداً. قولوا لنا نحتاج إلى عشر سنوات للتغلب على الخوف. أقبل ذلك. أما إذا استخدم الخوف ضدي، ومن أجل اضطهادي ومصادرة حقوقي إلى الأبد، فلا أستطيع استيعاب هذا الأمر. في أوروبا الكثير من المشاكل، ولا أحد يستخدم ذريعة العواطف. هذه ليست سياسة، إذا أردت التكلم في السياسة يمكن رؤية الأمور بطريقة أخرى. العمليات تقوم بها جماعات معزولة. رابين أدرك ذلك فقال بأنهم يريدون قتل السلام..

‹‹ رأيت ؟ كان ثمة قائد إسرائيلي، جنرال سابق، تغلّب على تلك المخاوف. نصف الناس في إسرائيل مع السلام، ربما بقدر من التردد ، ربما ليس على شاكلتي، أو حسب الطريقة التي أريدها . سأقول لك شيئا : لا تريد أن تكون رهينة لمخاوفي، وأنا لا أريد أن أكون رهينة لمخاوفك.

‹ *أسألك الآن ما هي الضمانات التي تريدها ؟*

‹‹ شخصياً..

‹ لا .

‹‹ لست صانع سياسة، لا أتفق مع سياسة باراك، ولم أوافق على سياسة نتنياهو. لا أريد أن أكون رهينة لمخاوفي، لكنها تشكل جزءاً من تكويني. نحتاج إلى قوة حقيقية لبلورة شراكة تتسم بالديمومة والواقعية والكرم.

تسأل عن الضمانات ؟

بصراحة: تريد إسرائيل من السلطة محاربة الإرهاب. فهذه قد تكون بداية جيدة بالنسبة لنا .

‹ *أهذا كل ما تريد ؟*

‹‹ لو كان الأمر في يدي لرغبت في رؤية دولة فلسطينية مستقلة ذات سيادة غداً، ولرغبت في إزالة أكبر قدر من المستوطنات من المناطق المحتلة، ومن يريد من المستوطنين البقاء يبقى تحت الحكم الفلسطيني. هذه هي البداية. أريد شيئاً أكثر من ذلك. أريد علاقات طبيعية بيننا وبينكم. أريد

جامعة في نابلس أو تل أبيب تتخصص في دراسة جذور الصراع وتتحرى الرواية الكبرى، روايتنا وروايتكم. أستطيع تصوّر شراكة كاملة. لكنني لا أرى تحقق هذا الشيء اليوم أو العام القادم، ولا أراه في حياتي.

‹ *مشكلة صانعي القرارات ديمغرافية. وهم لا يعرفون كيفية حلها. ثمة ذريعة كلاسيكية: كانوا يقولون نريد إسرائيل أصغر ويهود أكثر أم إسرائيل أكبر ويهود أقل! وهي مشكلة بدأت في وقت مبكر في زمن الييشوف، وما زالت قائمة حتى الآن.*

الآن، لدينا مليون فلسطيني في الجليل، ومليون في غزة، ومليون ونصف المليون في الضفة الغربية. هناك، إذاً، ثلاثة ملايين ونصف المليون فلسطيني في فلسطين الإنتدابية، مقابل أربعة ملايين ونصف المليون يهودي. هذه هي المشكلة الحقيقية. أقبل كل ما تقول عن مخاوفك، فأنت لا تضع الإستراتيجية، أو تتخذ القرارات، أنت كاتب. ولكن لا علاقة لجوهر المشكلة بالعواطف. يمكن تعبئة العواطف، يمكن استغلالها. لكن ما يقلقهم يتمثل في كيفية ضمان عدم تحوّل الفلسطينيين إلى نصف السكان، ثم إلى أغلبية. ففي وقت لاحق ستجري ترجمة هذا الوضع بتعبيرات سياسية.

وعندما تقول بأن معظم الإسرائيليين يريدون السلام، يعتمد الأمر على تعريفهم للسلام. فالمشكلة ليست المعاناة أو التاريخ بل الواقع الفلسطيني نفسه. هذا البلد، سواء أحببت أم كرهت كان مأهولا بشعب آخر، تحوّل معظمه إلى لاجئين، وهم ما زالوا على قيد الحياة.

‹‹ عندما تتكلم عن الإسرائيليين تعزلهم عن التاريخ، وعندما تتكلم عن الفلسطينيين تتكلم عن مئات السنوات هنا. نحن أيضا كان لدينا سنوات هنا، واستمرارية. ولكن أوافق. منذ بداية الحديث وأنت تسأل عن الماضي..

‹ *أتكلم عن المستقبل..*

‹‹ لو كنت صاحب قرار لقررت الإنفصال فوراً عن المناطق المحتلة. تكلمت عن الديمغرافيا. ولكن ما الذي أبقانا ثلاثين عاما في غزة ؟ هناك ستة آلاف مستوطن، لماذا يبقون هناك ؟

‹ *بدافع الجشع.*

‹‹ ربما نترجم الأرض بتعبيرات الأمن وهذا احتمال شائع في العالم. كلما حصل الناس على أرض أكثر يشعرون بمزيد من الأمان. أشعر منذ بداية الحديث بأننا لم نركز على التغيير الذي حدث هنا، وعلى المستقبل. ربما تفضل الحديث دائما عن اليهود ومخاوفهم.

[أوقفنا التسجيل لبعض الوقت، ومنحنا أنفسنا استراحة قصيرة لتناول القهوة. بدأت الإستراحة بدقائق صمت سرعان ما تبددت بمزيد من الكلام. وقد اتجه الحديث هذه المرة إلى الوضع السياسي بعد وصول بارك إلى الحكم]

بارك يريد السلام ولست على ثقة من أنه يتطلع إلى السلام الذي أريده، ولست على ثقة من إدراكه بأن السلام ـ الذي يعني الأمن ـ في نهاية المطاف ـ يتطلب احترام الشركاء، وإدراك مدى صعوبة تقديم تنازلات من جانبهم، كما يتطلب لغة مختلفة تماماً، والكف عن استخدام لغة العدوان والقوة. هذه مسألة شديدة الصعوبة بالنسبة لنا. قد لا يحدث هذا الأمر خلال بضع سنوات. وعليك فهم هذا الشيء، إذا فكّرت بأنك تتعامل مع شخص يحتاج إلى إعادة تأهيل.

يحتاج الفلسطينيون بدورهم إلى إعادة تأهيل. ستلاحظ الأمراض الموجودة لديكم. ولكنني أتكلم عن مجتمعنا. نحن نشعر بالإعاقة، الإعاقة العقلية. الأسباب كثيرة. تكلمنا عن بعضها. ولكن دعنا نتكلم عن المستقبل. أنتم مقبلون على شراكة لا تحسدون عليها، لأنكم تتعاملون معنا، فنحن على درجة عالية من الخشونة، ولدينا جشع إلى القوة، التي أعتقد بأنها غير ضرورية في الوقت الحاضر. جزء من تشوشنا من صنعكم. أنتم، أيضا، تتحملون مسؤولية معينة عن هذا الوضع. لا يعنيني الآن كيف نشأ، بل أريد التخلص منه لنستطيع العيش هنا أنا وأنت.

لا أعتقد بإمكانية حدوث هذا الأمر اليوم، فهذه عملية تطهير طويلة الأمد، وشرطها تغيرّ الظروف بالنسبة لي ولك. لك بشكل خاص لأنك تعاني من الاحتلال. وأنا أكره ممارسة دور المحتل. خلال سنوات، ربما بعد عشرين عاما علينا استقصاء ما فعله الناس في زمن الإحتلال. عمل شئ مثل لجنة تقصي الحقائق في جنوب أفريقيا. كيف ارتكبنا مظالم كهذه. وأنتم يجب أن تفعلوا الشيء نفسه. ثمة أشياء مشابهة في مجتمعكم الذي أفسده الاحتلال.

› *قبل فترة رأيت ديفيد ليفي [وزير الخارجية] على شاشة التلفزيون. كان يهدد بإحراق لبنان. عندما يستخدم الساسة لغة كهذه فهي لا تدل على ثقة بالنفس. منذ عام ٧٣ لم تتمكنوا من حسم صراع واحد مع العالم العربي عن طريق القوة. حرب ١٩٨٢ لم تكن حاسمة. الحرب في لبنان مع حزب الله ليست حاسمة، وجنودكم يصرخون في لبنان. حرب الإنتفاضة لم تكن حاسمة. هذا دليل على مدى ما تتسم به القوة من محدودية. وهذا يدفع البعض إلى اليأس أو الجنون.*

›› شعرت بالخجل عندما رأيت ليفي يتكلم.

› *هل يساعد استخدام لغة كهذه على خلق انطباع بقوة الردع في العالم العربي، لا أعتقد ذلك. لقد مُنح الإسرائيليون فرصة للسلام، لكنهم أظهروا قدرا كبيرا من العنف.*

›› هذا غباء. الناس يشعرون بالإحراج. المجتمع الإسرائيلي تغيّر. فعندما كتبت «الزمن الأصفر» هاجمني اليمين واليسار، ووجهت لي انتقادات في الكنيست. واتهموني بالخيانة. لكن الناس في الوقت الحاضر يقبلون فكرة الدولة الفلسطينية. ورغم ذلك ما حدث من تقدم لا يكفي. وإذا انتظرنا خمسة عشر عاما، قد نرى المزيد من التقدم.

› *لا أستطيع الانتظار هذا الوقت كله.*

›› لأنك تشعر باليأس..

› *لو كنت في وضعي ماذا كنت تفكر.. لو كنت مفاوضا للإسرائيليين لأوقفت المفاوضات على الفور. لا تنازلات. يمكنهم استخدام القنبلة النووية ضدي، أو إدامة الاحتلال إلى الأبد، ولكن لا تنازل. فعندما أتكلم عن السلام، ذلك لا يعني بالضرورة الطريقة التي يتكلم بها باراك. أنا لا أقبل هذا السلام. سلام مهين وغير عادل. وكي يكون السلام سلاما يجب أن يكون عادلاً.*

›› أوافق على شيئين ذكرتهما: السلام غير عادل، ولا يستطيع الفلسطينيون تقديم المزيد من التنازلات. ومن حسن الحظ بأنك لا تتخذ القرارات. أما أنا فلو كنت صاحب قرار هنا لفعلت أي شئ للحيلولة دون وصول الفلسطينيين إلى حالة اليأس.

إذا شعر الفلسطينيون باليأس ستنهار العملية كلها. قد يصبح الإسرائيليون أكثر تسامحا في ما يقدمونه. هذا أملي الوحيد. إذا حدث ذلك ستتغير الأمور على الفور وبسرعة، ربما خلال خمس أو عشر سنين. كل الأوراق في أيدينا، ونستصعب تقديم تنازلات وفتح قلوبنا. يصعب هذا الأمر علينا. فقلوبنا مصفحة أمام اللغة الجديدة، وتعلم لغة جديدة أمر في غاية الصعوبة.

> *سأتكلم الآن عن بعض الإحتمالات في صيغة المجاز. كان اليشوف اليهودي في فلسطين يعتمد مجاز العبري: العمل العبري، والشباب العبري، والثقافة العبرية، وهي دلالات تختلف عن دلالة اليهودي واليهودية. بعدها انتقل الإسرائيلي إلى مجاز المسادا [قلعة تحصن فيها يهود قرروا الإنتحار بدلا من الاستسلام للرومان، اعتبرتهم الصهيونية أبطالاً قوميين، واتضح في الأبحاث الحديثة بأنهم كانوا مجرد قطّاع طرق ارتكبوا مجازر حتى بحق بعض التجمعات اليهودية] لم يعد أحد يستخدم هذا المجاز في الوقت الحالي، بل تم اللجوء إلى مجاز أقل علمانية وأكثر يهودية، إلى جانب إحساس غيتوي بالعالم. سيبقى اليهود بشكل دائم أقلية ثقافية في الشرق الأوسط. فهل تؤقلم الأقلية وضعها مع المحيط، أم تحتاج إلى محيط يؤقلم نفسه معها. ثمة ميل متزايد إلى المزيد من عقلية الغيتو. غيتو متطور ومحوسب. لم تحدث محاولة حقيقية من جانبكم لجسر الهوّة مع المحيط. وما يحدث في الواقع أن صنّاع القرار يفعلون أشياء ويفعل المثقفون أشياء مغايرة. وهذه نزعة ستستمر.*

>> لست على ثقة من ذلك. يبدو الوضع كدائرة مغلقة. وطالما لم يظهر حل سياسي، سينشأ احساس بالإحباط لدى الفلسطينيين والإسرائيليين. والمزيد من الاتجاه نحو الدين. سيتحول الصراع إلى صراع ديني.

> *ألا تعتقد بأن الأصولية تكتسب المزيد من النفوذ في إسرائيل ؟*

>> تكسب المزيد، وهي في وضع ينذر بالخطر. ولكن على المدى الطويل يمكن خلق تعددية في هذا المجتمع. العمل على قبول الآخر، اليهودي الروسي أو الأثيوبي سيشكّل أدمغتنا ويدفعنا إلى قبول آخر الآخر، أي الآخر الخارجي. واعتقد بأن سبب كراهيتنا للآخر اليهودي ـ كراهية اليهودي الشرقي للغربي، والمتدين للعلماني ـ ينبع من عمق كراهية الآخر الفلسطيني في أعماقنا. ولهذا السبب بفعل الشك والكراهية، نكره الآخر، حتى لو كان يهودياً ومن البيت. لا أخاف من الأصولية، وأريد ظهور المزيد من التعددية هنا.

وبشأن الأقلية الثقافية الصغيرة أطمح في ظهور نوع من حب الإستطلاع. يجب على الأقلية التأقلم مع الأغلبية، وعليها احترامها، شريطة ألا تكون مندمجة فيها..

> *الأقلية لا تندمج. لذلك تبقى أقلية..*

>> أريد القول: يجب علينا الحفاظ على استقلاليتنا. العالم العربي كبير جداً. أرغب في رؤية المزيد من التبادل، من حب الإستطلاع. فذلك من شأنه إغناء ثقافتنا. ونحن، أيضاً، يمكننا تعزيز جوانب في الثقافة العربية. وهذا أمر بعيد المنال الآن.

> *لماذا لا نفكر في دولة ثنائية القومية. أفضل الأدمغة اليهودية في هذا القرن كانت مع الفكرة:*

مارتن بوبر، ويهودا وغنس، وحنا أرندت..

<< هذه فكرة غير مقبولة في الوقت الحاضر. إذا كنا لا نستطيع العيش في دولتين منفصلتين، فكيف نعيش في دولة واحدة. أريد دولة يهودية، دولة من الدول الكثيرة في العالم العربي يمكنها أن تكون يهودية. وبقدر ما نسرّع عملية الإندماج في الشرق الأوسط، بقدر ما يكون الأمر في صالحنا.

< *كلما تكلمنا عن التذويت، أنت تتكلم عن عوامل سيكولوجية وعاطفية، وأنا أحاول تفكيكها. التذويت مسألة غير مهمة. ولا تتوقعوا أن تنالوا شهادة شخصية من كل فلسطيني يوّقع فيها بأنه يقبل إسرائيل. لا يعنيني الحصول على اعتراف كهذا من الإسرائيليين كأفراد. وهذا هو الفرق الوجودي بيننا وبينكم. لا مشكلة لديّ سأبقى هنا إلى الأبد.*

<< وأنا، آمل ذلك..

< *إذا تصرفت بلياقة، نعم. وإذا لم تفعل أنا الأغلبية المسلمة.*

<< فجأة تتبنى رواية الأغلبية المسلمة [يتسم الرد في هذا السياق بقدر كبير من الحدة]

< *هذه ليست النقطة الأساسية. النقطة الأساسية هي عدم معاناتي لمشكلة وجودية. أنا غير معزول. ولا يحق لك أن تنكر عليّ امتلاك عقلية مختلفة عنك. ونحن لسنا أقلية لغوية.*

<< من قال ذلك ؟

< *كإسرائيلي أنت أقلية لغوية. أنا لست أقلية دينية أو لغوية أو عرقية. هذا هو الفرق. وهذا فرق مهم. فلنقل لديّ مشاكل وجودية أقل مما لديك.*

<< أنت تعطي أهمية لكونك الأغلبية. ونحن نفكر ـ أنا وأنت ـ في حل المشكلة. حتى لو كنت تنتمي إلى أقلية من ثلاثة أشخاص أو مائة شخص، سأكافح من أجل حقك في تعريف ذاتك وكرامتك كإنسان. ومع ذلك، تدخل فجأة هذه الحسابات في الموضوع.

< *على الفلسطينيين ألا يكونوا أنفسهم، هذا ما يريده لهم صنّاع القرارات في إسرائيل. يريدون فصل الفلسطيني عن تاريخ الصراع العربي والفلسطيني ـ الإسرائيلي.*

<< لماذا تقول هذا الشيء. تتهّم الجنرالات الإسرائيليين، أوافق. ولكنك تبدأ بالتفكير كجنرال. هل تشعر بأنك أفضل مني [لأنك أغلبية] [احتدم سجالنا عند هذه النقطة، من منّا أفضل من الآخر، وبأنني لا أريد التوصل إلى نهاية للصراع]

< *أريد نهاية للصراع. ولكنني لا أستطيع الانتظار حتى يشعر الإسرائيليون بأن جميع الفلسطينيين قد ذوّتوهم، كي يخرجوا من الضفة الغربية، مثلاً.*

<< لن نحل هذا الأمر قريباً. ولكن علينا خلق ظرف سياسي معقول يستند إلى مصالح وليس إلى عواطف. عندما يبدأ سنحظى بالأمن، وتنالو ما تريدونه لمجتمعكم. كل ما أريده في الوقت الراهن نهاية المهانة التي يعاني منها الفلسطينيون. ولا أريد ممارسة دور المحتل. ولدت بعد نشوب هذا الصراع، ولا أستطيع حل المشاكل الكبرى. ابني سيذهب إلى الجيش بعد خمسة أشهر، ولا أستطيع انتزاع الفلسطينيين والإسرائيليين من نفسياتهم. فلنحاول تقريب الشعبين من بعضهما البعض من أجل مزيد من الفهم.

< *لا أرى نتيجة للمحاولة منذ خمس سنوات..*

<< أكثر من نصف الإسرائيليين مع دولة فلسطينية، ولكن لو نجمت عن الوضع الراهن اتفاقية لن تكون جيدة لكم.

< *ولماذا أقبلها ؟*

<< ستكون بداية نحو شئ أفضل. أعتقد بأن الحل النهائي سيكون أفضل. وإن لم يحدث يكون قادتنا قد تصرفوا بغباء. من جانبي سأفعل كل شئ لأقول لهم هذا غباء.

< *إن لم تكن عادلة فلن أقبل بها حتى ولو على سبيل غواية الإسرائيليين من أجل مستقبل أفضل.*

<< لو كان الأمر مجرد غواية لنصحتك بعدم قبولها.

[أصبح واضحا لكينا بأننا قد استنفذنا كل طاقة ممكنة للاستمرار. وهنا طرحت سؤالي الأخير]

< *هل تعتقد بأنني سأكون منصفاً ؟*

<< عندما يكتب كاتب عن كاتب آخر يضيف انطباعاته الشخصية. الإنطباع فوق الواقع أحياناً. أشعر بأنني انجرفت إلى هذا الحديث بلا استعداد. فكرت بأننا سنتقابل كأصدقاء. أريدك أن تكون منصفاً عندما تذكر ما جاء على لساني. وأريد أن يعرف الناس [يقصد الفلسطينيين] بأنني لست صوتاً فريداً ولا أعاني من العزلة في إسرائيل.

[من جانبي لا أستطيع التشكيك في نوايا غروسمان وعمق رغبته الصادقة في التوصل إلى حل مع الفلسطينيين. وهي رغبة تتقاطع مع تيار عريض في اليسار الصهيوني وأوساط ليبرالية اشكنازية في المقام الأول.

يرى هذا التيار بأن استمرار الإحتلال يهدد الطبيعة الديمقراطية للدولة الإسرائيلية. وقد تكلموا أيضاً عن قابلية الأصولية اليهودية للصعود في ظل استمرار الإحتلال. وبعضهم لا يرى غضاضة في منح الفلسطينيين أكثر مما يعرضه عليهم الرسميون الإسرائيليون. وذلك لا يمثل اعترافا ـ إلا لدى أقلية ضئيلة ـ بمدى ما لحق بالفلسطينيين من ظلم، ومدى المسؤولية التي تتحملها إسرائيل، بل يمثل محاولة لإنقاذ إسرائيل من نفسها حسب التعبير الشائع.

الدلالة الثانية أن تعبير الضمانات الأمنية يتكوّن من طبقات مختلفة، قد تبرز على سطحها تعبيرات من نوع الحدود، أو المياه، والتسلح.. الخ لكن تعدد الطبقات قد يحول الإنتماء القومي للفلسطينيين إلى نوع من الخطر الأمني. وبهذا المعنى ينطوي تعبير الضمانة الأمنية على محاولة، أو أمنية دفينة لهندسة الهويّة الفلسطينية نفسها بطريقة تستجيب للمصالح الأمنية الإسرائيلية على الصعيد العاطفي والنفسي.

يشكو غروسمان من عدم تذويت الفلسطينيين والعرب عموما لإسرائيل. والمشكلة أن الإسرائيليين فشلوا في تذويت حقيقة أن الاعتراف للفلسطينيين بحق إنشاء دولة تخصهم يمثل اعترافا بحقوق قومية في المقام الأوّل، ففي فكرة الحق القومي ما يحوّل الصراع الفلسطيني ـ الإسرائيلي إلى انتهاك تاريخي وقديم من جانبهم لهذا الحق. وبقدر ما يطمح الإسرائيليون في هندسة لهوية الفلسطينيين تنزع منها الفتيل العاطفي بذرائع أمنية، يحق للفلسطينيين التفكير في هندسة لهوية إسرائيلية لا تعاني من كل هذا القدر من الإعاقة، وربما كان منطق الأغلبية نفسه هو الذريعة هذه المرة].

الموقف من الكولونيالية في علم الاجتماع الاسرائيلي

أوري رام

نشوء النظرة الجديدة

أصبح النظر إلى المجتمع الإسرائيلي باعتباره نوعا من المجتمعات الكولونيالية ـ الاستيطانية عماد الفكر الفلسطيني والعربي، ومنه تفشى في الدوائر الراديكالية الغربية في أواخر الستينات وأوائل السبعينات، بفضل الحساسية الجديدة تجاه العالم الثالث، وما يتصل بمرحلة ما بعد الكولونيالية من موضوعات . وكان من بين المطبوعات التي نشرت ذلك الموقف على نطاق واسع، مقالة مطوّلة نشرها بين دفتي كتاب الباحث الماركسي الفرنسي مكسيم رودنسون بعنوان :إسرائيل :دولة استعمار استيطاني. وكان جوهر الموقف كما يلي:

يمثل خلق دولة إسرائيل على تراب فلسطين تتويجا لعملية تنسجم تمام الانسجام مع حركة التوّسع الأوروبي ـ الأميركي الكبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين، التي استهدفت إما توطين سكان جدد وسط شعوب أخرى أو السيطرة عليها سياسيا واقتصاديا.

وتضيف المقالة بأن نتائج تلك العملية قد تحددت على يد منطق تاريخي عنيد. فلم يكن في إرادة خلق دولة يهودية صافية، أو ذات أغلبية يهودية في فلسطين العربية في القرن العشرين سوى ما يقود إلى وضعية كولونيالية وإلى تبلور ذهنية عنصرية (مسألة عادية تماما من ناحية سوسيولوجية) وإلى

مجابهات عسكرية في نهاية المطاف..I

ومن الأمثلة الأخرى على تداول موقف كهذا في ذلك الوقت سلسلة مقالات مأخوذة عن الاجتماع السنوي لجمعية خريجي الجامعات الأميركية العرب، وهي منشورة عام 1974 بعنوان " أنظمة استيطانية في أفريقيا والعالم العربي ." وتتمثل الفكرة السائدة في المقالات، كما وصفها محررو الكتاب، في نزوع الأنظمة الاستيطانية إلى الحصرية، والاستغلال، والقمع والعنصرية . ويصدق هذا الأمر، كما يقول المحررون " على نظام البيض في جنوب أفريقيا ، كما يصدق على النظام الإسرائيلي في فلسطين، والنظام الفرنسي السابق في الجزائر، وكذلك النظام البرتغالي الحالي في أنغولا وموزمبيق ,II." تلك هي الروحية الدافعة نحو قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة عام1974 ، الذي أدان الصهيونية " كنوع من العنصريةIII".

أما في إسرائيل، فإن وصف الصهيونية كحركة كولونيالية يعتبر، عادة، نوعا من التشويه، حيث ينطوي النظر إلى إسرائيل كمجتمع كولونيالي على اعتراف ضمني بأن اليهود احتلوا وسلبوا أرضا مأهولة واستغلوا أو طردوا السكان الأصليين، وفي هذا ما يتنافى مع صميم الصورة الذاتية التي رسمها الصهاينة عن الصهيونية باعتبارها حركة شعب بلا أرض يعود إلى أرض بلا شعب IV . كما يعتبر منفّراً في نظر اليسار الصهيوني في إسرائيل، الذي جرى العرف لديه على الكلام عن التحرر الذاتي وخلاص أرض خراب بواسطة الكدح، وهو منفر بالقدر نفسه في نظر اليمين الإسرائيلي القائل بأن " أرض إسرائيل كلها " ملك للشعب اليهودي، وهي ملكية لا تقبل الدحض بحكم " الحقوق التاريخية " والوعد الإلهي.

لذلك، يعتبر نشوء المنظور الكولونيالي في علم الاجتماع الإسرائيلي من الرواسب المتأخرة لما حدث بعد حرب الأيام الستة .فقد ألقت الظروف الجديدة في إسرائيل بعد1967 ، خاصة المحاولات الإسرائيلية لخلق " وقائع على الأرض " في المناطق المحتلة، الضوء بأثر رجعي على العملية التاريخية لبناء الشعب الإسرائيلي، وتشكيل الدولة، بطريقة تصويرية لم يكن لها مثيل من قبل.

ففي هذا السياق، أسفرت الأنشطة الاستيطانية لحركة غوش إيمونيم القومية المتدينة، من حيث لا تشاء بالطبع، عن ظهور أكثر الاتجاهات راديكالية في علم الاجتماع الإسرائيلي . بدأت مبادرة الاستيطان على الفور بعد حرب الأيام الستة مع دخول جماعة من المتدينين المتعصبين إلى الخليل، ومع قرار حكومة العمل بإنشاء مدينة يهودية، هي كريات أربع، على مشارف الخليل . ومنذ ذلك الوقت، أنشأت إسرائيل في المناطق المحتلة ما يزيد عن مائة مستوطنة، يقطنها ما يزيد عن مائة ألف مستوطن.

تختلف حركة الاستيطان الإسرائيلية الجديدة (بعد 1967) عن القديمة (حتى 1948 عام قيام إسرائيل) في جانبين هامين :فالحركة الجديدة تدعمها قوة إكراه قوية (الحكومة الإسرائيلية والجيش) ويتسم خطابها الباحث عن الشرعية بالصبغة الدينية (وليس الاشتراكية [كما كانت القديمة]). ومع ذلك، رغم الفرق بينهما ، من الواضح أن الحركة الجديدة تعتنق أخلاقيات المستوطنين الرواد من الحركة العمالية، التي شكّلت النخبة السياسية الإسرائيلية حتى " الانقلاب " السياسي عام1977 ، عندما فاز الجناح اليميني، الليكود ، في الانتخابات.

هذا التشابه محرج في الواقع لمنظري الحركة العمالية حد دفعهم إلى الإسراع في خلق تمايز بين استيطانهم (hityashvut) واستيطان غوش إيمونيم (hitnachlut) التعبير التوراتي لوصف المستوطنين- الفاتحين لأرض كنعان في الأزمنة الغابرة.

وبما أن المشكلة الفلسطينية اكتسبت منذ عام 1967 قدرا كبيرا من البروز، لم يعد من الممكن تجاهلها أكثر مما ينبغي .فقد أرغم احتلال المناطق إسرائيل على المواجهة وجها لوجه مع كتلة سكانية فلسطينية ضخمة ومعبأة، وأسفرت أنشطة منظمة التحرير الفلسطينية عن تحويلها وتحويل مطالبها إلى أمر معترف به على نطاق العالم .ونالت في وقت قصير تضامن العالم الثالث، كما كسبت ـ مع مرور الوقت- تأييدا أكثر تحفظا نوعا ما من جانب الدول الغربية والأمم المتحدة .وكان الغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982، أوّل حرب تشن مباشرة ضد الفلسطينيين (وليس ضد دولة عربية). وبالقدر نفسه، كانت المقاومة الفلسطينية المندلعة عام1987 ، الانتفاضة، أوّل تعبئة شعبية فلسطينية ضد إسرائيل منذ الأربعينات. ولم يكن في مقدور الإسرائيليين النجاة من تأثيرات مجابهة تزداد حدة، كما أصبح وعي الإسرائيليين بوتيرة متصاعدة عرضة لما يثيره الصراع القومي من أصداء محتملة في المجتمع الإسرائيلي نفسه.

لم تجد فكرة إسرائيل باعتبارها مجتمعا كولونياليا أصداء داخل إسرائيل اليهودية إلا في الستينات، وفي أوساط جماعات هامشية من المثقفين فقط، مثل جماعتي ماتسبن وايتغار .وقد جسد جدول الأعمال الذي وضعته جماعة ماتسبن لنفسها أوّل تعبير عن النظر إلى المجتمع اليهودي الإسرائيلي من منظور كولونيالي صريح .كانت ماتسبن جماعة منشقة عن الحزب الشيوعي الإسرائيلي، تشكلت في عام 1962على يد جماعة من الشبان الراديكاليين المنشقين عن الحزب، الذين التحقوا في وقت لاحق بالأممية الرابعة التروتسكية .رصد مفهوم ماتسبن عن إسرائيل في صيغة بدائية المقوّمات الأساسية لتحليل الكولونيالية .وكانت النقاط المبدئية في هذا المفهوم كما يلي:

تمثل إسرائيل حالة فريدة للمجتمع الكولونيالي ـ الاستيطاني والرأسمالي .ورغم أن استعمار فلسطين تم بطريقة غير مألوفة، فلم يتم على يد دولة استعمارية، بل قامت به حركة قومية، إلا أن الحركة تحالفت مع القوى الإمبريالية ضد القوى التقدمية في المنطقة.

يلقي المشروع الكولونيالي في السياسة الإسرائيلية بظله على أية اهتمامات أخرى، بما فيها الاهتمامات الطبقية، لذلك فالمهمة الحقيقية لحركة العمل الإسرائيلية ليست حماية العمال، أو تحقيق الاشتراكية، بل هي « تنظيم العمالة اليهودية من أجل القضية الصهيونية" . الاقتصاد الإسرائيلي فريد من نوعه، إذ لا يعتمد على اقتصاد الفائدة أو تراكم الدين، بل على تحويلات أحادية الجانب لرأس المال. وهذا يمكن البيروقراطية الإسرائيلية الحاكمة من الحفاظ على مؤسسة عسكرية ضخمة، وفي الوقت نفسه ضمان مستوى معقول من العيش للمواطنين . بالمعنى الثقافي والمؤسساتي فإن إسرائيل من ناحية جوهرية عنصرية وقمعية بحكم طبيعتها الكولونيالية، وهي تمنح أولوية لليهود على حساب السكان الأصليين.

لكن ذيول حرب 1967 هي التي استدعت الموضوعات المحجوبة تحت طبقات من علم الاجتماع والتأريخ الرسمي الإسرائيلي إلى أذهان قطاع أكبر من الإسرائيليين، وأعني طبيعة استباحة الأراضي، والعلاقة مع الفلسطينيين القاطنين في تلك الأراضي، والملابسات التي تنطوي عليها موضوعات كهذه

بالنسبة للمجتمع الإسرائيلي نفسه .شهدت هذه الفترة نوعا من إعادة الشريط إلى الوراء بالنسبة لتاريخ سابق (ما قبل 1948) جرى حجبه عن وعي الجمهور بواسطة عملية التأريخ الرسمية الصهيونية، مما أعطى دليلا قاسيا حول مدى صلاحية الأطروحة الكولونيالية للتطبيق.

وفي القول بأن نشوء المنظور الكولونيالي في علم الاجتماع الإسرائيلي حدث نتيجة ظروف ما بعد 1967ما يمكن التحقق منه بواسطة أحد الممارسين البارزين له، عالم الاجتماع غيرشون شافير، الذي درّس في جامعة تل أبيب سابقا، ويعمل في جامعة كاليفورنيا في الوقت الحالي . إذ يعترف شافير:

«كشفت ذيول حرب الأيام الستة الفجوة بين دلالة التحوّل التدريجي، والمؤكد، للمجتمع الإسرائيلي في علاقته المزدوجة بالعرب الفلسطينيين الذين أصبحوا تحت الاحتلال الإسرائيلي، وغياب الفلسطينيين في الروايات التاريخية والسوسيولوجية حول التكوين المبكر للمجتمع الإسرائيلي .ورغم أن التخلي عن العادات الفكرية مسألة بطيئة دائما، توصَّلتُ في نهاية المطاف إلى خلاصة مفادها أن المجتمع الإسرائيلي خلال معظم تاريخه، يمكن فهمه بصورة أفضل ليس من خلال تأويل نظرته إلى نفسه، بل في السياق الأعرض للعلاقات الفلسطينية ـ الإسرائيلية".

ما زالت هذه النظرة البحثية الجديدة منبوذة في التيار الأكاديمي العام .فهي تنذر بمنح مصداقية أكاديمية لأفكار يستخدمها العرب عموما والفلسطينيون بشكل خاص للتشكيك في شرعية إسرائيل. سنعود إلى الملابسات السياسية للمنظور الكولونيالي في وقت لاحق .فالمهم الآن ملاحظة أن وجهة النظر هذه تسهّل فحص المجتمع الإسرائيلي في سياقه الجيو ـ سياسي، وتفاعله مع المجتمع الفلسطيني .ففي حين يرى أصحاب التيار العام في علم الاجتماع إسرائيل " من الداخل " كوحدة منفصلة، يمتاز أصحاب المنظور الكولونيالي بنظرتهم المميزة إلى مجموع العلاقات القومية الثنائية العربية ـ الإسرائيلية باعتبارها موقع أفضلية ينطلقون منه لفحص المجتمع الإسرائيلي.

فعملية الاستبصار الأساسية التي يطرحها أصحاب المنظور الكولونيالي، كما يوحي اسمهم، هي النظر إلى إسرائيل كمجتمع كولونيالي، أو بشكل أكثر دقة كمجتمع استعمار استيطاني .وهذا يستدعي تحولا كاسحا في الإطار المفهومي والتحليلي المقارن المستخدم لتفسير إسرائيل .فبدلا من مقارنتها بالديمقراطيات الغربية، كما يفضل أصحاب التيار العام عادة، وكما يفعل علماء الاجتماع والموظفون بشكل خاص، أو مقارنتها بالأوتوقراطيات الحزبية الشرقية كما توحي نظرة معارضة تستهدف نقد الأوليغاركية العمالية في إسرائيل { أي هيمنة حركة العمل على السلطة لفترات طويلة } تعتبر إسرائيل، حسب المنظور الكولونيالي، شبيهة بتشكيلات اجتماعية مثل الجزائر خلال الحكم الفرنسي، وكينيا وروديسيا تحت الحكم البريطاني، وعلى الأغلب ـ وهذا أكثر ما يحزن الليبراليين الإسرائيليين ـ مثل دولة الفصل العنصري في جنوب أفريقيا .وإذا تكلمنا من ناحية تاريخية، فإن فئة المستعمرات الاستيطانية تشمل، أيضا، الفترات التكوينية في حياة أمم / دول مثل الولايات المتحدة وكندا واستراليا ونيوزيلندا.

يحتاج تعبير الاستعمار colonization مقارنة بتعبير إمبريالية imperialism ونزعة استعمارية colonialism إلى إيضاح .يقول د.ك . فيلدهاوس بأن تعبير إمبريالية يشير إلى ديناميات بناء الإمبراطورية، وتعبير نزعة استعمارية يشير إلى إخضاع مجتمع (غير أوروبي) وهي نتاج للإمبريالية.

أما تعبير استعمار فيصف الحركة والاستيطان الدائم لأشخاص ينتقلون من بلد إلى بلد آخر " حيث ينوي المهاجرون إنشا ء مجتمعات تشبه بقدر الإمكان تلك التي تركوها خلفهم :وهم لا يقيمون أدنى اعتبار للسكان الأصليين الذين يجدونهم ورا ء البحار" . ويوجز القول بأن السمة المميزة للاستعمار هي" بالتالي، خلق مجتمعات دائمة وذات خصائص أوروبية مميزة في أجزا ء أخرى من العالم ." رغم أن تلك المجتمعات ضمت جزءا من السكان الأصليين، وفي حالات كثيرة، قطاعات تابعة من قوّة العمل غير الأوروبية.

لذلك، تعتبر إسرائيل من زاوية المنظور الكولونيالي مجتمعا استعماريا وميالا إلى الحرب .ويدعي عالم الاجتماع غيرشون شافير بأن " الصهيونية كانت في بدايتها تنويعا من تنويعات قومية أوروبا الشرقية، أي حكومة إثنية تبحث عن دولة .ولكن في الطرف الأخير من الرحلة، يمكن رؤيتها بصورة أفضل، كنموذج متأخر للتوسّع الأوروبي ورا ء البحار ." وبالقدر نفسه، يصف عالم الاجتماع أفيشاي إيرلخ إسرائيل باعتبارها " مجتمع الحرب الدائمة ." ويدعي:

تكمن في النواة الداخلية للصراع العربي ـ الإسرائيلي جهود المستوطنين الصهاينة لخلق مجتمع يهودي حصري في فلسطين، ومقاومة العرب الفلسطينيين في البداية، ولاحقا مقاومة دول عربية وغيرها لهذا المشروع الاستعماري. إن العمليات الاجتماعية والقومية وبنا ء الدولة ترى من جانب العرب كعمليات تدمير، تشتيت وتدمير للمجتمع العربي الفلسطيني».

المقاربة الثنائية :غمامات على عيون علم الاجتماع القومي

تملّص علم الاجتماع الإسرائيلي لفترة طويلة من الوقت من السياق الجيو ـ سياسي المحدد الذي يغلّف المجتمع الإسرائيلي .يصدق هذا الأمر على العلاقات العربية ـ الإسرائيلية عموما، لكنه يصدق بصورة أدق على العلاقات الفلسطينية ـ الإسرائيلية بشكل خاص .فهذا الموقف، وليس ثمة ما يدعو إلى الدهشة، يعكس أصدا ء الرفض الإسرائيلي طويل الأمد للاعتراف بالوجود القومي للفلسطينيين، الذين صُنّفوا حسب المصطلح الإسرائيلي " باللاجئين العرب" ، والرفض المتواصل للاعتراف بقيادتهم، منظمة التحرير الفلسطينية .فالتيار العام في علم الاجتماع يرسم ببساطة حدود المجتمع الإسرائيلي حول الوجود الإقليمي والإثني اليهودي، أو ما اسماه عالم الاجتماع باروخ كيمرلنغ " الفقاعة اليهودية" .

فالتيار العام يفترض " ثنائية " يعيش فيها مجتمعان إسرائيلي وعربي جنبا إلى جنب ولكن في حالة انفصال .وبينما يركز اهتمامه على ما يجري في المجتمع الإسرائيلي، يتجاهل علم اجتماع التيار العام بالكامل الحدود الجيو ـ سياسية لهذا المجتمع، ويتجاهل بشكل بالغ العمق كيفية تأثير منظومة العلاقات الدولية عليه.

ثمة تسليم واضح بالمنظور الكولونيالي ـ من أجل رفضه ـ قام به عالم الاجتماع سامي سموحه في كتاب حول المجتمع الإسرائيلي عام 1978 ، حيث وصف المنظور الكولونيالي باعتباره نقيضا لمنظور" بنا ء الدولة " الإسرائيلية، ثم شرع في رفض المنظورين .فهو يرى أن أصالة القومية اليهودية وغياب القوة الكولونيالية الداعمة من خلفها كانت ذرائع كافية لتبديد لبس الاستعمار .كما رأى أن " الصهيونية

حركة تحريرية وليست حركة كولونيالية " رغم اعترافه في الوقت نفسه " بأنها مصبوغة ببعض علامات الروح الاستعمارية."

أما عالم الاجتماع شلومو سويرسكي فيشرع في مقالة ترجع إلى العام 1979 في طرح الأسس التي تقوم عليها فرضية المنظور الكولونيالي .ويرى عدم جواز دراسة المجتمع اليهودي في فلسطين قبل قيام الدولة كوحدة منفصلة، بل يجب دراسته في سياقه الكلي العام، بما في ذلك العلاقة بينه وبين الإدارة البريطانية، والعلاقة مع اليهود خارج فلسطين، والعلاقة مع المجتمع العربي المحلي .ويؤكد بأن تصنيف السكان العرب كعامل " خارجي " ووصف وضع ما قبل الدولة بتعبيرات " المجتمع الثنائي " لا يصمد أمام التدقيق التاريخي .فقد " أقام رأس المال اليهودي صلات بين عمليات جرت لدى الجماعتين] الفلسطينية واليهودية [وكانت لعملية الوصل هذه نتائج بعيدة المدى على شكل ومحتوى ما شيّداه من مؤسسات اجتماعية في هذه الفترة."

كما وجه عالم الاجتماع أفيشاي إيرلخ دعوة منهجية لاتباع مقاربة تتمحور حول العلاقات العربية ـ اليهودية في مقالة عام .1987 عمل إيرلخ في كلية بوليتكنيك ميدل سكس، ويعمل موجها في جامعة تل أبيب حاليا ، وعمل من قبل في هيئة تحرير مجلة خماسين، مجلة نشطاء ماتسبن في أوروبا .يلاحظ إيرلخ في مقالته بأن الصراع العربي ـ اليهودي الطويل الأمد رغم ما له من أثر واضح على تشكيل المجتمع الإسرائيلي، ما زال هامشيا في أبحاث التيار العام لعلم الاجتماع الإسرائيلي، ويكشف استعراض للكتابات المتوفرة ما يلي:

ـ ندرة البحث في العلاقة بين أوجه الصراع والمجالات الأساسية للبناء الاجتماعي الإسرائيلي:

بين علم الاقتصاد وتشكل الطبقات الاجتماعية، بين السياسة والثقافة والقيم وعمليات التفاعل الاجتماعي والعائلة .وهناك أبحاث أقل تعالج ما يتركه الصراع من تأثيرات على البنية الاجتماعية من وجهة نظر مجتمعية عريضة، تعتمد المنهج التاريخي المقارن، أو تحاول إيجاد صلات بين ديناميات الصراع وعملية التحوّل الاجتماعي في إسرائيل . فلا يوجد بعد في علم الاجتماع الإسرائيلي ـ لأسباب لا تتعلق بتخلّفه ـ اتجاه أو مدرسة تتخذ من الصراع وجوانبه المتعددة نقطة انطلاق لتحليل خصوصية المجتمع الإسرائيلي.

ويرى إيرليخ غياب المعالجة المنهجية والشاملة لهذه الموضوعات لدى علماء الاجتماع الإسرائيليين نتيجة للغمامة المفهومية الناجمة عن التزامهم السياسي بالحصرية اليهودية والتصاقهم بالإجماع السياسي السائد، الذي يقوم على نزعة الفصل بين المجتمعين اليهودي والعربي .وبفضل هذه الغمامة، لم يدمج أي اتجاه في علم الاجتماع الإسرائيلي في مفهوم محدد ، وبطريقة مقنعة، المكوّنات الثلاثة الأساسية للصراع العربي ـ الإسرائيلي وهي :المجتمع الإسرائيلي، المجتمع العربي، والصراع نفسه.

فقد تمكنت الاتجاهات الأساسية في علم الاجتماع الإسرائيلي من التركيز على المجتمع الإسرائيلي بينما حذفت بطريقة منافية للذوق السليم المكوّنات الأخرى التي يقتضيها المنظور الكولونيالي :العرب والصراع .وخلافا لذلك، عالجت تلك الاتجاهات العرب الصراع بصورة منفصلة، ولكن بلا ربط لأي منهما مع الموضوعات المجتمعية الأكبر . ويشكو إيرليخ من أن الصراع العربي ـ الإسرائيلي " لم يؤخذ

كجزء ملازم للمشروع الصهيوني:"

«لا يجري تناوله كشرط أساسي حرّضت عليه عملية الاستيطان نفسها، وكان عليها التكيف في سياق تطورها للرد عليه .فالصراع لا يرى كعملية تكوينية متواصلة صاغت البنية المؤسساتية والذهنية للتشكيل الاجتماعي الإسرائيلي (والمجتمع العربي الفلسطيني أيضا). ففي أفضل الأحوال، يتم النظر إلى العرب والصراع كزائدة أو ملحق لبنية داخلية لا تحتاج إلى تفسير من الخارج :زائدة يصيبها الهياج من وقت إلى آخر بحالة من الالتهاب المؤقت .وهكذا يُرى العرب والصراع كشيء خارج بنية وتبلور المجتمع الإسرائيلي».

لم تظهر نظرة بديلة تستكشف المنظور الكولونيالي مقابل " ثنائية " التيار العام إلا مؤخرا في أوساط الأكاديميين المختصين بعلم الاجتماع .وفي ما يلي نفحص صيغتين لهذا المنظور .إحداهما عبّر عنها عالم الاجتماع باروخ كيمرلنغ، وتركز على الحصول على الأرض وفرض السيطرة عليها، وكذلك على الصرح التشريعي الناجم عنها، وبالتالي يمكن وصفها بالمقاربة الفيبرية { نسبة إلى ماكس فيبر}. أما الثانية فقام بطرحها عالم الاجتماع غيرشون شافير، وفيها تركيز على علاقات الأرض وسوق العمل بين العرب واليهود، ويمكن بالتأكيد تصنيفها كمقاربة ماركسية.

الحدود والأرض :تنويع فيبري

يحجم عالم الاجتماع باروخ كيمرلنغ، من الجامعة العبرية في القدس، عن استخدام تعبير مجتمع" استعماري ـ استيطاني " المشحون، ويفضل بدلا منه التعبير الأكثر حيادية " مجتمع " المهاجرين ـ المستوطنين ." ومع ذلك، ربما كان كيمرلنغ أول أكاديمي إسرائيلي مؤهل يتناول في كتاب كامل تكوين المجتمع الإسرائيلي من خلال تعبير الكولونيالية، ويستنبط مقارنة مباشرة بين استعمار أميركا وعواقبه على الأميركيين الأصليين، وبين الاستعمار الإسرائيلي وعواقبه على الفلسطينيين.

يقترح كيمرلنغ تهذيب فرضية تيرنر بتوسيع جانبها المقارن ومضمون العلاقة بين المجتمعات فيها. ويحقق هذا الأمر فيستخدم بعدين يمتازان بفاعلية مستمرة بدلا من ثابتين استخدمهما تيرنر وهما الحدود والديمقراطية (أو الفردية). لذلك، يستخدم كيمرلنغ :مقياس " الحدودية " لقياس مدى توّفر الأرض الطليقة {غير المملوكة لأحد }أمام المستوطنين (الحدودية المنخفضة تساوي ندرة الأرض وتتجسد الندرة في ارتفاع أسعار الأرض) ومقياس " النظام السياسي الحاكم " الذي يتحكم بمدى إدخال أو إقصاء السكان الأصليين في أو عن المؤسسات السائدة لدى المستوطنين.

بالنسبة للولايات المتحدة، مثلا، يرى كيمرلنغ بأنها امتازت بدرجة عالية من الحدودية ـ أي وفرة مساحة الأرض " الطليقة" ، التي نشّطت بدورها الجهود الفردية التي عزاها تيرنر إلى النموذج الأميركي. وبالنسبة لإسرائيل، يحاجج كيمرلنغ بأن ظروفا مختلفة نشّطت نتيجة مغايرة تماما .فالوضع السائد آنذاك كان حالة حدودية منخفضة ـ كانت الأرض التي يستهدفها الاستيطان مملوكة بالكامل لآخرين ـ لذلك، كانت المحاولة الجماعية وحدها كفيلة بالحصول عليها .هكذا، فإن الحدودية المنخفضة هي مفتاح التأثير الفريد للحدود على تشكيل المجتمع الإسرائيلي .ورغم أن الحدود كان لديها من التأثير على

النظام السياسي الإسرائيلي بقدر ما كان لديها على النظام الأميركي، إلا أن اتجاه تأثيرها كان متناقضا في الحالتين .فقد تسببت الحدودية المنخفضة في حالة إسرائيل بظهور بنى اجتماعية سائدة ذات طبيعة تعاونية (وليست فردية) .

منذ نهاية العقد الأوّل من القرن، أخذ الجناح اليساري في المنظمة الصهيونية على عاتقه القيام بمهمة الاستيطان، وهي من المهام الجماعية المركزية، وحصل بالمقابل على نصيب الأسد من الأرض ورأس المال لتطوير المستوطنات، التي نشأت خارج نظام الييشوف .وبناء عليه نجح اليسار في خلق مصدر للسلطة مكنه من حيازة مركز الصدارة في اليیشوف ـ باعتباره صاحب سلطة توزيع المصادر (رأس المال، وشهادات المهاجرين ..الخ) وسلطة القرارات السياسية، وبالتالي الاعتراف به كحامل للأهداف الجماعية المركزية.

يصف كيمرلنغ هذا الوضع بأنه " الفرضية التيرنرية بالمقلوب :تحليل لما يمكن أن يحدث في وضع لا يوجد فيه عامل الحدود ." وما حدث أن الحصول على الأرض، المطلب الأساسي للاستعمار، استنفذ معظم مصادر مجتمع المستوطنين، وأصبح محور الصراع بينه وبين السكان الأصليين، وشكّل صورة المجتمع الإسرائيلي الناشئ. هذا ما حدث إذا أردنا التلخيص .فبينما يمكن للحدودية العالية تفسير أخلاقيات النزعة الفردية الأميركية، فإن الحدودية المنخفضة هي ما يفسر، بالضبط، المثل الجماعية الإسرائيلية.

وقد بلور كيمرلنغ، في سعيه لتحليل نماذج ومراحل عملية الاستعمار، منظومة لأشكال السيطرة على الأرض .الفئات الأساسية في هذه المنظومة هي الحضور (الإقامة كأمر واقع) والملكية (شكل شرعي واقتصادي) والسيطرة (شكل قسري). وفي حالة حصول أشكال مختلفة من المزج بين تلك الفئات تتولّد عدة نماذج للسيطرة، بداية من الغياب الفعلي للسيطرة ونهاية بنموذج السيطرة المثلثة الأبعاد، التي تعني نهاية وضع الحدودية .نظريا، كان في مقدور المستوطنين الصهاينة السيطرة على الأرض بثلاث طرق :القوة، السلطات الحكومية، والشراء. وحتى عام 1948 لم يكن في حوزتهم سوى الخيار الثالث. وبعد ذلك التاريخ استخدموا طرق القوة والغزو.

النقطة المركزية في فرضية كيمرلنغ أن الحاجة لشراء الأرض في ظروف الحدودية المنخفضة تسببت في ظهور مؤسسات وتشكّل قيم صاغت بدورها صورة المجتمع الناشئ .ومن بين الطرق الكثيرة التي تم بواسطتها مأسسة نشاط الحصول على الأرض، يمكن بشكل خاص لفت الانتباه إلى الصندوق القومي اليهودي، والمستوطنات الزراعية الجماعية .ألقيت على عاتق الصندوق القومي مهمة خاصة .كان عليه تحويل الأرض (بواسطة الشراء) من ملكية العرب إلى ملكية اليهود، للحيلولة دون عودتها إلى ملكية العرب مرة أخرى، عن طريق البيع، العمل على إخراجها من سوق الأراضي (حيث تم الحصول عليها في الأصل) والحفاظ عليها كوديعة قومية (أراضي الصندوق القومي اليهودي تؤجر ولا تباع، ولليهود فقط). وبناء عليه، كان تحويل الأرض من مواطنين عرب إلى مواطنين يهود يعني أيضا نقلها من ملكية رأسمالية إلى ملكية قومية .بكلمات أخرى، ولّد هذا النموذج الاستعماري الخاص مؤثرات تعاونية.

ولجعل عملية شراء الأرض (السيطرة القانونية) فعّالة ـ في سياق الظروف الاجتماعية والقومية

السائدة في فلسطين ـ كان من الضروري استكمال عملية الشراء باستيطان الأرض نفسها (سيطرة الأمر الواقع) وبما أن وسيلة الاعتماد على المزارع الفردية كانت في طور الإفلاس تقريبا ، أصبحت جماعات العمال الجماعة الاستيطانية الوحيدة المتوفرة .وقد استغنت تلك الجماعة ـ إذا تحرينا الدقة ـ عبر ضغوط ضخمة على المؤسسات القومية لحضها على إقصاء العمال العرب، وبالتالي زعزعة أية فائدة مرجوة من المزارع الخاصة، عن منافسيها وحوّلت نفسها إلى مستوطنين محتملين .وهكذا ظهر العنصر التكميلي في استملاك الأرض ـ نموذج تعاوني للاستيطان .ومن الآن فصاعدا ، ليس نموذج الحيازة وحسب، ولكن نموذج توزيع حصص الأرض أيضا كان ملزما بصعود المثل والبنى الاجتماعية التعاونية الإسرائيلية.

ثمة حادثة عرضية ذكرها كيمرلنغ تلقي الضوء على بصيرته التحليلية .في عام 1908 بدأ الصندوق القومي اليهودي العمل في أوّل مشروعاته في فلسطين، زراعة غابة تخليدا لذكرى ثيودور هرتسل، مؤسس الحركة الصهيونية .للقيام بهذا العمل تم استخدام عمال عرب من بلدة قريبة. وقد نظر العمال اليهود إلى هذا العمل كانتهاك لميثاق الصندوق وإهانة لذكرى هرتسل .ضغطت جماعة من العمال اليهود على الصندوق القومي لطرد العمال العرب وتشغيل اليهود بدلا منهم .أثمر الضغط: اقتلعت الشتلات التي غرسها العرب وأعيد غرسها على يد العمال اليهود الذين أكملوا زراعة الغابة. الباقي تاريخ . ومن بين 272 مستوطنة يهودية عام 1944 ، 193 منها كانت مقامة في أراضي الصندوق القومي، ومن تلك المستوطنات 152 تنتسب إلى حركة العمل.

ولا شك أن شراء الأرض واستيطانها في تلك الظروف أدى إلى النموذج التالي في منظومة السيطرة على الأرض، أي الإكراه ومن معانيه الأولية الدفاع الذاتي أيضا .اندمج في المستوطنات النائية والصغيرة دور العامل مع دور الناطور، وبناء عليه أضيف عنصر الدفاع القومي الجماعي إلى العنصرين الجمعيين الآخرين في عمليتي بناء الشعب وتشكيل الدولة (حيازة الأرض واستيطانها) ومنذ العشرينات بدأ اليسار الصهيوني في إعادة رسم صورته الذاتية ودوره المفترض في عملية بناء الشعب، وأخذ على عاتقه مسؤولية مشاكل الدفاع الناجمة عن الصدام بين العرب واليهود.

ومع قيام الدولة والانتصار في حرب 1948 توّسعت القاعدة الترابية لإسرائيل إلى أبعد من حدود الأرض التي حصل عليها اليهود حتى ذلك التاريخ بالشراء والاستيطان .أصبح بوسع إسرائيل في الوضع الجديد فرض السيادة على كل الأراضي ضمن حدودها ، وهذا ما يدعوه كيمرلنغ " أسرلة" الأرض .في عام 1962 كانت نسبة 75 بالمائة من جميع الأراضي في إسرائيل مملوكة لسلطة تتبع الدولة، وما يقرب من 18 بالمائة مملوكة للصندوق القومي اليهودي، وفقط حوالي 7 بالمائة كانت أراضي خاصة. وثمة قانون أساسي يحظر نقل ملكية الأراضي العامة بالبيع أو وسائل أخرى.

وقد تسبب ظهور البنى المؤسساتية والاجتماعية المناسبة لحاجة الحصول والحفاظ والسيطرة على الأرض المسكونة من جانب سكان معادين في خلق آليات للتشريع كان ذات أثر حاسم على الهوية الجمعية الإسرائيلية .فقد حثت على هيمنة مكوّنات ثقافية تربط المستوطنين بالأرض . في هذه الظاهرة المتعددة الأوجه تم تجنيد كل وسيلة تخطر على البال : الاشتراكية اليهودية، الديانة اليهودية، ثقافة الشباب، الجغرافيا وعلم الآثار لتبرير حق اليهود في الأرض.

على سبيل الإيجاز، يفترض كيمرلنغ أن أكثر العوامل حسما في تشكيل المجتمع الإسرائيلي كانت الظروف الجيو سياسية أي العلاقات العربية ـ اليهودية .وبشكل أكثر تحديدا ، يؤكد بأن نموذج الحصول على الأرض بواسطة صناديق قومية ، والحفاظ على وجود فيها بالاستيطان الجماعي ، والدفاع عنها بقوة جماعية شبه عسكرية ، صاغ سيادة الجماعية الخاصة في المجتمع الإسرائيلي .أو كما يقول:

« الحاجة للحصول على الأرض وإقامة وجود فيها كانت ذات تأثير كبير على صورة مؤسسات اليشوف والى حد ما على العمليات السياسية والاجتماعية للروح الجماعية اليهودية منذ مراحلها التكوينية حتى الوقت الحاضر ..فقد أدت إلى خلق مؤسسة اجتماعية شبيهة بالمستوطنات الحدودية في أميركا الجنوبية والشمالية ، وجنوب أفريقيا .لم تحدد طبيعة هذا النوع من الاستيطان لاعتبارات اقتصادية أو حاجات اجتماعية بل بسبب موقعه الجيو سياسي ».

إن دور العوامل الاقتصادية والحاجات الاجتماعية هو بالضبط الموضع الذي تفترق فيه التصوّرات الفيبرية والماركسية حول الاستعمار عن بعضها.

المستعمرة والعمل :تنويع ماركسي جديد

يستخدم شافير ، كما يفعل كيمرلنغ ، صيغة تيرنرية معدلة للحدودية .فهو يقترح تعزيز الفرضية الأصلية بطريقتين .أولا ، يضيف إليها البعد المقارن .فإن مقارنة مع جنوب أفريقيا أو استراليا مثلا تبين بسهولة أننا حتى لو قبلنا فرضية تيرنر حول تأثير الحدود ، فإن هذه الفرضية لا تزودنا بتفسير كاف لتنوع النتائج المرصودة ، ولذا ثمة ضرورة لاستخدام عوامل إضافية .ثانيا ، يشير شافير إلى أن النظرة الأصلية لتيرنر " تجهّل الهنود " أي عدم النظر إلى السكان المحليين كعامل مؤثر في العملية ، أو إلى تأثير العملية عليهم .لذلك ، يرى بأن هذا الجهل يحذف أهم سمة من سمات حالة الحدودية ، فالحدود" ليست خطا فاصلا بل هي أرض أو منطقة للتأويل بين مجتمعين مختلفين عن بعضهما البعض بصورة مسبقة."

تتمثل نقطة انطلاق شافير تتمثل في نقده لاتجاهين بارزين في خطاب علم الاجتماع الإسرائيلي ، الوظيفية ، والنخبوية ، التي يدينها بثلاث تهم :المثالية ، الغائية ، والحصرية اليهودية .أما البديل الذي يطرحه فهو: مادي ، تاريخي ، وأممي.

سيطرت على علم الاجتماع الإسرائيلي لمدة تكاد تصل إلى عقدين ونصف من الزمن ، منذ الخمسينات وحتى أواسط السبعينات ، المدرسة الوظيفية .كانت السمة الأساسية في تحليلها لبناء الشعب وصف مهاجري الهجرتين الثانية والثالثة) موجتان من الهجرة اليهودية إلى فلسطين 1903 ـ 1914 و 1919 ـ 1923 (الذين أسسوا حركة العمل ، باعتبارهم روّاداً مثاليين مخلصين .يرفض شافير هذا الوصف" الذي لا يرى أبدا العمال الزراعيين .. الذين يضطرون للعمل في ظروف اقتصادية صعبة أو بحثا عن مصالح اقتصادية تخصهم " فهذه الكوابح الاقتصادية والمصالح ، وليس القيم الاجتماعية ، هي المحورية من وجهة نظره .التزمت مدرسة نقدية ظهرت في علم الاجتماع الإسرائيلي في أوائل السبعينات بمنطلقات سوسيولوجيا الصراع ووصفت الجماعات نفسها من المهاجرين كأوليغاركية في طور التكوين .وبينما

يثني شافير على الفرضيات الأساسية لهذه المدرسة بالنسبة لدور السلطة والصراع في عمليتي بناء الشعب وتشكيل الدولة، إلا أنه ينتقد تمثيلها الضيق للسياسة كأداة لتجميع السلطة قام بها القادة والمنظمات، وليس كأداة لتمفصل المصالح الاقتصادية .فيقول:

« تهمل النظرتان (الوظيفية والصراعية) تأثير المصالح الاقتصادية وبنية الإنتاج كل بطريقتها الخاصة .فهما تنظران إلى المشاركين في عملية بناء الدولة والشعب باعتبارهم يملكون قدراً اكبر من الحرية في تنفيذ مخططاتهم الحقيقية بدلا من دراسة الظروف الاقتصادية التي عملوا في ظلها ».

تخطئ النظرتان الوظيفية والصراعية في المفهوم الغائي للهجرة الثانية، وتصيب في النظر إلى هذه الهجرة باعتبارها حاسمة، تخطئ في النظر إليها بصورة استرجاعية بداية من وضعها النخبوي وليس النظر إلى أصل نجاحها .وهذا يؤدي إلى خطأ شائع آخر: تجاهل الفلسطينيين؛ أي النظر إلى الجماعة اليهودية كعملية يهودية داخلية، واستخدام مفهوم " ثنائي " لوجود منفصل للمجتمعين في فلسطين. أما المهمة التي يأخذها شافير على عاتقه فهي تقديم تفسير يصف عمليتي بناء الشعب والدولة التي قام بها المستوطنون اليهود في فلسطين نتيجة لاستراتيجيات مادية استخدموها في ظروف استعمار بلد كان مأهولا بالسكان .النظر إلى النخبة العمالية قبل أن تكون نخبة، والنظر إلى عملية الاستعمار قبل وجود مجتمع يهودي منفصل .لذلك يقترح شافير انتقالاً مرحلياً وموضوعياً :تركيز على استراتيجيات تشغيل العمال اليهود في فترة الهجرة الأولى، أصل العملية كلها.

تتحرك المجتمعات الكولونيالية ـ الاستيطانية بفضل الحاجة للحصول على الأرض واستيطانها .هذا يشكل الشروط المسبقة لمواصلة الحياة في المنطقة الجديدة التي تستهدفها .وتصاغ الطرق المستخدمة من جانبهم في تحقيق هذه الأهداف ـ أنظمة " حصة الأرض " التي حصلوا عليها ـ من مزاوجة ثلاثة تنويعات: نسبة ديمغرافية بين المستوطنين والسكان الأصليين :الاحتمالات الاقتصادية للبيئة التي يتواجدون فيها، ومدى سلطة القسر التي يملكها المستوطنون .حاجة ملازمة أخرى للمجتمعات الاستيطانية هي قوة عمل كبيرة غير ماهرة لاستخدامها في الأراضي التي حصلوا عليها حديثا .لتحقيق هذه الحاجة هناك فإن ثلاثة أنظمة تصبح ممكنة للعمل (تناسب ثلاثة أنواع من المستعمرات) ١- دمج السكان المحليين (مستعمرات مختلطة) ٢- " استيراد " أو استعباد عمال أو التعاقد معهم بعقود مجحفة (مستعمرات المزارع) ٣ـ قوة عمل تتكون من مستوطنين بيض فقراء (مستعمرات نقية).

في تحليل تبلور أساليب العمل الإسرائيلية المبكرة، يزاوج شافير بين تحليل الوضع الشرعي الفيبري والتحليل الطبقي الماركسي .يأخذ عن فرانك باركن مفهوم " الانغلاق الاجتماعي " لوصف الدينامية الأساسية للتراتبية ليس كمنافسة حرة (وظيفية) أو صراع طبقي (ماركسية) ولكن كدفع للعوائد إلى حدها الأقصى " بواسطة جعل الوصول إلى المصادر والفرص حكرا على دائرة ضيقة من المؤهلين ." يفسر هذا المفهوم الصراع بين الطبقات والصراع داخل الطبقة نفسها الذي ينطوي على تقسيمات ثقافية ـ عرقية .أما مفهوم إدنا بوناك فإنه " سوق العمل المشطور " يحدد ظروف " إغلاقات " من هذا النوع فيصلها بقوى مساومة مختلفة واستراتيجيات ممارسة في سوق للعمل يتكون من جماعات مختلفة ـ عادة عرقية (وبين الرجال والنساء) ـ في امتلاك مصادر معينة (مهارات وتجربة نقابية .. الخ) .

يستخدم شافير هذه المفاهيم ـ منظومة حصص الأرض ومنظومة العمل المغلق في الإطار الكولونيالي ـ لصياغة فرضية نافذة حول العملية الأصلية لعمليتي بناء الدولة والشعب الإسرائيليين .المبرر الاجتماعي ـ الاقتصادي كما يلي:

في عملية كولونيالية تقليدية توجد ثلاثة قطاعات اجتماعية تخلق علاقات مثلثة الأضلاع ـ مستوطنون رأسماليون، مستوطنون غير رأسماليين (عمال) وسكان محليون أو قوة عمل مستوردة . وبما أن رأس المال يميل إلى تشغيل عمالة أرخص (قوة عمل من غير المستوطنين) يشعر العمال الذين يتقاضون مرتبات أعلى (المستوطنون) بخطر الإزاحة .وبدلا من خوض كفاح ضد الرأسمالي لحماية أنفسهم (الذي يبدو خصما أقوى في نظرهم) يقررون إبعاد العمال الأقل أجرا من السوق ـ وهذه نقطة أساسية في محاججة شافير ـ يصوغون كفاحهم الاقتصادي في تعبيرات عرقية أو قومية.

ومن أجل القيام بهذا التحوّل من التعبيرات الطبقية إلى التعبيرات القومية بنجاح يجب أن تكون هناك ممارسة إغلاق (فوق اقتصادية) سابقة . يمارس هذا الإقصاء المسبق من جانب الرأسماليين، الذين يبنون من البداية قطاعا من العمال مقصى عن فرص متكافئة في الحقوق والمصادر .ومن هنا فإن الاغلاق الذاتي الذي يمارسه المستوطن ـ العامل رد (إغلاق ثانوي) على الانشطار الأول في سوق العمل الذي سببه الإغلاق الرأسمالي . والآن ـ وهذه هي النقطة الرئيسية الثانية ـ لإدارة اغلاقهم الخاص يتطلب العمال الأعلى أجرا تدخل الدولة لصالحهم، ليتغلبوا على الرأسماليين (وأيضا لتقديم معونات لعمل الأجر الأعلى حتى يبقى المنتج بأسعار تنافسية) ولتأمين ذلك يختارون أيديولوجيات تعاونية.

لب دعوى شافير التاريخية كما يلي :مال المستوطنون الرأسماليون اليهود في فلسطين إلى تشغيل قوة العمل العربية لأنها أقل أجرا .وقد صمم العمال اليهود ، في سبيل الحفاظ على ما يشبه مستوى الحياة الأوروبية، على إحباط تشغيل منافسيهم فعملوا على استبعادهم من سوق العمل باستخدام حجج قومية . لذلك، شرعوا في الكفاح من أجل " غزو العمل " أو من أجل " العمل العبري ." وكان أحد التكتيكات التي لجأ إليها المستوطنون الرأسماليون ردا عليهم كان استيراد عمالة يهودية رخيصة من أحد البلدان العربية ـ اليمن . ثبت نجاح هذا التكتيك جزئيا فقط .وفي نهاية المطاف بلور العمال استراتيجية أخرى " غزو الأرض " أي المستوطنات التعاونية على أراض قومية، التي ستصبح العمود الفقري لعملية بناء الشعب وتشكيل الدولة الإسرائيلية.

يميز شافير بصورة أكثر تحديدا ، في فترة العقود الثلاثة التي يحللها ، من ثمانينات القرن التاسع عشر إلى العشرية الأولى في القرن العشرين، ست منظومات جوهرية للأرض والعمل جرى تجريبها من جانب المستوطنين اليهود حتى العثور على الصيغة الناجحة:

المرحلة الأولى : بدأت مع وصول مهاجري الهجرة الأولى (من حركة أحباء صهيون، يهود من أوروبا الشرقية) عام 1882. أقام المهاجرون المستوطنات الزراعية اليهودية الأولى، والموشافات { قرى تعاونية} (ريشون لتصيون، زخرون يعقوب ..الخ) وخلقوا شريحة فلاحين تملك مزارع صغيرة . ومع ذلك، تدهورت المزارع اقتصاديا بعد وقت قصير، ووضعت تحت رعاية البارون الفرنسي ـ اليهودي روتشلد.

المرحلة الثاني : تحوّلت الموشافات ـ تحت رعاية البارون ـ إلى مزارع نموذجية تشبه مستعمرات المزارع،

تعتمد على تشغيل قوة عمل عربية موسمية، كبيرة الحجم، وغير ماهرة.

المرحلة الثالثة :أصبح نظام البارون، مع حلول عام 1900 غير قابل للعيش من ناحية مالية .فوضعت الموشافات مرة أخرى تحت رعاية جديدة .تحت رعاية الجمعية الاستعمارية اليهودية هذه المرّة .وقد أوشكت سياسة اقتصادية قاسية اتبعتها الجمعية في سياق إصلاحاتها الاقتصادية على إزاحة قوة العمل اليهودية برمتها تقريبا.

المرحلة الرابعة :بدأت هذه المرحلة في عام 1903 في مستهل الهجرة الثانية ـ حيث دخلت قوة يهودية معدمة إلى سوق العمل ـ وقد اتسمت هذه المرحلة القصيرة بمحاولة قام بها العمال اليهود لمنافسة العمال العرب الفلسطينيين، من خلال خفض مستواهم المعيشي { أي اليهود }.

المرحلة الخامسة :بدأت هذه المرحلة عام 1905 بشن كفاح قام به عمال الهجرة الثانية " لاحتلال العمل "ـ وهذا معناه الحفاظ على مستوى أجور أعلى بإقصاء العمال العرب الفلسطينيين عن سوق العمل الخاص بالموشافات اليهودية . وتمثل أحد الحلول التي قام بها أصحاب المزارع اليهود في محاولة "استيراد " عمال يهود من اليمن، توقعوا تشغيلهم بأجور تساوي " أجور العرب."

المرحلة السادسة :بدأت هذه المرحلة في عام 1909 ، وتحدد بفعلها مستقبل حركة العمال .ففي هذه الفترة ظهر مفهوم جديد دمج بين حلين لمسائل الأرض والعمل في الاستعمار الصهيوني : فكرة المستوطنة التعاونية .لتحقيق هذه الفكرة خلقوا مزيجا غريبا من العامل والفلاح ـ للتحوّل من مالك أرض بلا سلطة عمل وقوة عمل بلا أرض ـ تمثل المزيج في " المستوطنة العاملة ." وقد شكّلت هذه الفترة الصيغة الإسرائيلية المميزة لبناء الدولة والشعب :هوية قومية جماعية تتمركز حول حركة عمل اشكنازية (يهود من اصل أوروبي) ، تستبعد العرب، وتشمل اليهود الشرقيين (يهود من أصل شرقي) ولكن في مرتبة أدنى من الاشكناز.

بهذه الطريقة راوح المجتمع اليهودي في الهجرتين الأولى والثانية بين خيارين للقومية الكولونيالية، والرأسمالية الجماعية:

قامت المراحل الأولى في حياة الهجرتين الأولى والثانية بالترتيب على تقليد الطرق الزراعية العربية، ومستوى الحياة لدى العرب .وتم التخلي عن محاولات كهذه في الحالتين، خلال أشهر .وفي حين عزز الخلل في خطة الهجرة الأولى الأصلية عملية التحوّل إلى نظام مستعمرة المزرعة الرأسمالية المتطلعة إلى السوق العالمية، كشّف إخفاق الاستراتيجية الأولى للهجرة الثاني من مكانة البعد القومي بين أهدافها.

كانت الفكرة الدافعة لشعار " احتلال العمل " بسيطة :إذا لم يتمكن العمال من الحصول على شغل مناسب وملائم لاحتياجاتهم في المزارع اليهودية، فعليهم تشغيل أنفسهم ـ أي أن يتحولوا إلى زراعة جماعية مستقلة ذاتيا ـ وكي يتمكنوا من تحقيق هذا الغرض، عليهم الحصول على الأرض، وذلك يعني في ظل الظروف السائدة شراء الأرض .لكن الموارد المالية المطلوبة لهذا الأمر أكبر من طاقاتهم .وقد جاءت المنظمة الصهيونية العالمية لتمد لهم يد العون، نتيجة إدراكها بأن الملكيات الصغيرة الخاصة لا تستطيع جذب هجرة يهودية واسعة النطاق، وتزويدها بما تحتاج من وسائل العيش . وفي هذا الصدد اكتشف الطرفان مصلحة مشتركة وعقدا صفقة بينهما :تقدم المنظمة الصهيونية العالمية الأرض، فيسكنها

العمال ويشتغلون فيها .وبهذه الطريقة تم التحايل على قوى السوق .ومن هنا، تطورت أهم سمات الاشتراكية الصهيونية كرد مباشر على عراقيل ديمغرافية وأخرى تتصل بالأرض.

نشأت تلك العراقيل من وجود سكان أصليين في فلسطين يملكون الأرض، كما نجمت عن افتقار الجانب اليهودي لقوة الإكراه . لذلك، يمكن العثور، استنادا إلى المنظور الكولونيالي، على تفسير دقيق للطبيعة الانفصالية التي وسمت التطور القومي اليهودي، والدور القيادي لحركة العمل في عملية بناء الشعب، ودمج اليهود الشرقيين في الإطار القومي، وإن يكن في مرتبة أدنى.

وإذا أردنا إيجاز أفكار شافير، فهو يعتقد بأن المؤسسات الاستيطانية اليهودية لم تستطع الاعتماد على حركية سوق العمل لتحويل فلسطين إلى مستعمرة نقية، بسبب ضعف مؤسسات الاستيطان (عدم وجود قوة كبرى وراءهم) وبسبب الظروف الاجتماعية المتطورة نسبيا في فلسطين (ضرورة شراء الأرض بالمال وكون العمال فلاّحين مقيمين { أي يعيشون في حالة استقرار، والإشارة هنا إلى العمال الفلسطينيين}). لذلك، كان عليهم التحايل على قوى السوق وإنشاء ما أسماه " ظروف الدفيئة " أي خلق بيئة ذات حماية مضاعفة لصد القوى التنافسية للسوق : أولا، إخراج الأرض بمجرد الشراء من السوق وتأميمها، وثانيا، منح الأرض للعمال بصفة جماعية، مما يعني تحريرهم من بيع قوة عملهم في السوق .لقد قام الاستعمار الصهيوني على دعامتين : الذراع القومية تشتري الأرض، والذراع الاشتراكية تكدح فيها.

ومن الأمثلة التي تنطوي على ملابسات بعيدة المدى في هذا التحليل، وصف شافير لأهمية ومنشأ الكيبوتس، المؤسسة الأكثر إسرائيلية من بين جميع المؤسسات الاجتماعية .وفي هذا الصدد يطيح بفكرتين بارزتين في تحليل الاتجاه العام (وأسطورة العمل): أن الكيبوتس يمثل مهارة الهجرة الثانية في ابتكار المؤسسات ويجسد المثل الاشتراكية الصهيونية .فيؤكد بأن المستوطنة التعاونية لم تكن من بنات أفكار الأحزاب السياسية العمالية (بل لقد اعترض عليها بعض قادة الأحزاب) بل كانت " وسيلة غير منتظرة ونتيجة للاستعمار اليهودي ." فما أن أدركت الحركة الصهيونية بأن فلسطين لن تتمكن من جذب ما يكفي من الاستثمارات الخاصة أو المستوطنين الرأسماليين حتى صممت على استخدام العمال الزراعيين كوسيلة للاستعمار .وقام العمال من جانبهم، بدلا من تحقيق خطة طوباوية اشتراكية، بتجسيد نموذج " المستوطنة الصافية " ، أي استعمار لا يعتمد على قوة عمل من السكان الأصليين .وفي هذا المعنى، لم يكن العنصر الاشتراكي في أيديولوجيا الكيبوتس سوى مجرد تشريع بأثر رجعي للاستراتيجية الأصلية، استراتيجية " المستعمرة الصافية ." ورغم أن تجارب الكيبوتس الأولى بدأت حوالي العام 1905، لم يجر تفسير " التعاونية البدائية " كنوع من الجماعية المتأصلة أيديولوجيا إلا بأثر رجعي .فقد أصبح الكيبوتس علامة الاستعمار بسبب نجاحه في الالتفاف على خطر التنافس مع العمال الفلسطينيين في سوق العمل، وبسبب وظيفته في تحقيق الملكية القومية للأرض .كما قدّم لأعضائه مستوى للعيش مرتفعاً (نسبيا) إلى جانب درجة من التجانس الثقافي، وأتاح المجال لعقلنة استخدام الموارد الاقتصادية، وتعزيز جانب الولاء للقضية القومية .باختصار، يبدو أن نجاح المستوطنة التعاونية لا يدل في نظر شافير على جاذبيتها كبديل للنموذج الاجتماعي، بل على وظيفتها كرأس حربة لمشروع الاستعمار القومي.

حالة العمال اليمنيين، مثال آخر يتسم بملابسات بعيدة المدى في تحليل شافير، حيث يؤكد بأن وضعية جماعة المهاجرين اليمنيين الصغيرة في سوق عمل اليبشوف فضحت بصورة مبكرة مستقبل العلاقات العرقية والطبقية في إسرائيل .فلم يتم جلب اليمنيين، كما يرى، كتعبير عن التزام اليبشوف بالصهيونية، بل كمحاولة من جانب أصحاب العمل (أصحاب المزارع) لتخفيض الأجور المدفوعة للعمال اليهود إلى مستوى يقترب أكثر من الأجور المدفوعة للعمال المحليين من العرب .فهذا هو التفسير النهائي لدونية وضع اليمنيين، وفي وقت لاحق بقية المهاجرين الشرقيين في السلم الاجتماعي الإسرائيلي، فليس لهذا الوضع صلة قوية بالفروقات الثقافية، أو أية فروقات " أصلية " أخرى (وقد جرى اعتبارها في علم اجتماع الاتجاه العام مسؤولة عن " الفجوة العرقية").

يدعم شافير هذا الجدال بالقول أن أكثر الصراعات الاجتماعية حدة في الفترة التي درسها كان فقط بين جماعتين تعتنقان ثقافة ولغة مشتركتين :بين أصحاب العمل والعمال، وهما من يهود أوروبا الشرقية الناطقين باليديشية . فالتمايزات الثقافية (أو أوجه التشابه) لا تكتسب دلالتها الحقيقية إلا في سياق العلاقات الاجتماعية، وهي تعني في نظرة، أولا وقبل كل شيء، علاقات سوق العمل في سياق الاستعمار .وأحد العوامل التي حددت الهوية المنفصلة لليمنيين وجماعات شرقية أخرى، لم يكن خصوصية ثقافتهم (تقليدية أو سواها) بل المرتبة الثانوية المخصصة لهم في سوق العمل وسياسة التمييز الصهيونية. ومن هنا ، أدى الانشقاق في سوق العمل إلى انشقاق في الحركة القومية.

إجمالا ، يقترح المنظور الكولونيالي، حسب صياغة شافير، تفسيرا مبتكرا للسمات الرئيسية للمجتمع الإسرائيلي:

منح الصراع الفلسطيني ـ الإسرائيلي لتلك الجوانب المحددة في المجتمع، التي يفاخر الإسرائيليون بأنها إسرائيلية نموذجية، شكلها المعروف : الهيمنة الطويلة للحركة العمالية، التماهي بين الفلاح والجندي، الأشكال التعاونية للمنظمات الاجتماعية والاقتصادية ـ وكذلك، المكانة الهامشية ليهود الشرق الأوسط وشمال أفريقيا.

الركائز السياسية لخيار التقسيم الإقليمي

ما هو جدول الأعمال السياسي للمنظور الكولونيالي ؟

فلنبدأ مجددا من ماتسبن، ولكن لنرسم هذه المرة خطا للتمييز بدلا من رسم قوس للاستمرارية .لا يعتنق علماء الاجتماع، الذين طرحوا التحليل الكولونيالي في الثمانينات، آراء ماتسبن حول الحل السياسي المأمول (أو الممكن) للصراع العربي ـ الإسرائيلي .فماتسبن طرحت برنامجا ثوريا من خطوتين: أولا ، تصفية الأيديولوجيا والمؤسسات الصهيونية، أي نزع صهيونية إسرائيل، وثانيا ، تشكيل جبهة بروليتارية إقليمية انتقالية ضد الأنظمة الرأسمالية والإمبريالية القمعية والاستغلالية، في سبيل بناء الشرق الأوسط الاشتراكي .ورغم أن المنظور الكولونيالي يحطم، بالتأكيد، قناعات صهيونية أساسية إلا أنه لا يؤدي بالضرورة إلى الحل المقترح من جانب ماتسبن.

الاعتراف بالأصول الكولونيالية لإسرائيل لا يستتبع نزعا للشرعية بالجملة عن الدولة الإسرائيلية.

فما يستتبعه في الواقع يتمثل في اعتراف أخلاقي بالظلم اللاحق بالفلسطينيين، والاعتراف السياسي بحقهم في تقرير المصير .أما جوهر هذا التفكير فلا يتعدى تأييد التسوية بين مطلبين متنافسين في فلسطين /إسرائيل.

يعترف شافير من جانبه برغبة اليهود المبررة في " حالة سياسية سوية " تعني بالتعبيرات الدولية المتداولة في عالم اليوم دولة ـ أمة تخصهم .ويصل به الأمر إلى حد القول بأن السعي إلى السيادة وبناء الدولة لم يكن ليؤدي، في ظل الظروف التي صاحبته، إلى نتيجة تختلف بصورة جوهرية عما حدث. ومع ذلك، يقول " نحتاج للاعتراف بأن ملحمة الصهيونية، لم تكن تخلو من البعد المأساوي :خلق إسرائيل بواسطة تطويق، ولاحقا إزاحة غالبية السكان العرب من فلسطين ." ويدعو إلى التخلي عن" أخلاقيات الإدانة " والتوجه نحو أهداف تاريخية من جانب الإسرائيليين والفلسطينيين، وتبني " أخلاق المسؤولية " أي النظر إلى عواقب السياسة على البشر الأحياء .لذلك يؤيد حلا يقوم على التقسيم.

ورغم أن العمل الأساسي لشافير يعالج أصول الصراع العربي ـ الإسرائيلي، إلا أنه يختتم الكتاب بتأملات حول طبيعة سياسة الكولونيالية الإسرائيلية الجديدة .ففي مرحلة ما بعد1967 ، يميز شافير ثلاث مراحل : المرحلة العسكرية مارستها حركة العمل عندما كانت في الحكم (حتى عام 1977) حيث جرى تبرير شكل معتدل من الاستعمار باعتبارات أمنية .والمرحلة الدينية مارستها حركة غوش إيمونيم، كرأس حربة للمعسكر الديني ـ القومي، حيث جرى ضخ مبررات ميسيائية راديكالية .ومرحلة اقتصادية مارستها حكومات الليكود اللاحقة، حيث جرت محاولة لجذب الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى الإسرائيلية نحو المناطق المحتلة بواسطة مغريات اقتصادية.

ويؤكد شافير بأن الاستعمار الإسرائيلي ربما كان وما زال يمارس بطريقتين " : الحد الأقصى من الأرض على أسس حصرية، والنتيجة المنطقية لهذه الطريقة إزاحة العرب الفلسطينيين" ، وطريقة تقسيم فلسطين/ إسرائيل المؤدية إلى تطورات قومية فلسطينية وإسرائيلية منفصلة .يمثل الخيار الأوّل برنامج اليمين الإسرائيلي، والثاني برنامج اليسار . وقد كانت الدلالة التاريخية لسيطرة حركة العمل ميلها الأساسي، من هذا المنظور، إلى تقسيم الأرض : ولأنها كانت شديدة التمسك بمطلب التشغيل اليهودي الحصري، ربما تدلل في نهاية الأمر على تواضع مطلبها للتوسع الإقليمي.

يرى شافير في هذا الاعتدال شيئا ينبغي استغلاله في الوقت الحاضر من أجل التوصل إلى حل لصراع يغطي القرن العشرين . لكن التحليل يقوده إلى الاستخلاص بأن احتلال المناطق عام 1967 قطع الصلة بين الأرض والديمغرافيا، وبالتالي بين الاقتصاد والاعتبارات القومية، التي حضت حركة العمل في الماضي على اختيار استراتيجية تفضل وجودا يهوديا حصريا ومستقلا على مساحة أصغر من الأرض. ففي وضع ما بعد1967 ، تسهّل الدولة والقوة العسكرية إعادة تعريف مشروع الاستعمار بتعبيرات الحد الأقصى من الأرض . ويحذر من أن مقاربة كهذه تؤدي فقط إلى كارثة أخلاقية وسياسية، ويختتم كتابه بنداء " للتعلّم من جديد في ظروف متغيرة الدروس التي استخلصتها حركة العمل من المراحل الأولى للصراع الفلسطيني ـ الإسرائيلي : ضرورة مزاوجة الروح الكفاحية في القضايا الأساسية مع الواقعية والاعتدال."

يتشابه موقف كيمرلنغ مع شافير إلى حد كبير .فيرى أن ما يزيد عن عقدين من الاحتلال في مناطق مدمجة عسكريا ورمزيا وعاطفيا ، وحتى اقتصاديا ، ولكن غير مشمولة من ناحية قانونية وسياسية خلّق تحوّلا عميقا في الثقافة السياسية الإسرائيلية، نقلها من التعريف المدني للهوية الجمعية المتمحورة حول الدولة إلى تعريف بدائي للهوية يتمحور على أرض إسرائيل .ففي التعريف المدني تتحدد حدود الهوية الجمعية بالتعريف الشامل للمواطنة، وهي تتحول في التعريف البدائي إلى نوع من عقلنة الانتساب {الديني أو العرقي}.

ومن نافلة القول أن الملابسات السياسية لهذا الوضع بعيدة المدى .ففي مفهوم المواطنة يرتبط الأفراد بالجماعة عبر مجموعة من القواعد القانونية، ويفترض بالجماعة أن تكون المحصلة الإجمالية للأفراد ، أو أن تمثل إرادتهم الجمعية .أما في المفهوم البدائي، فيرتبط الأفراد بالجماعة بطريقة فضفاضة ويعتبرون مجرد أطراف عضوية لكينونة روحية أكبر (الأمة، الطائفة ..الخ) . يتطابق مفهوم المواطنة مع النظام البرلماني والليبرالي، بينما تتطابق الفكرة البدائية مع النظام الهالاخي (الشريعة الدينية اليهودية) القائم على الخصوصية والفاشية.

وفي تحليله للخيارات السياسية أمام إسرائيل بالنسبة للمناطق الفلسطينية، يحذر كيمرلنغ من أن ضمها أو حتى استمرار الوجود القسري فيها سيؤديان إلى طرد جماعي لسكانها .فإسرائيل لا ترغب في دمج الفلسطينيين في نظامها السياسي، ولا تستطيع الإبقاء عليهم تحت سيطرتها لفترة طويلة من الوقت كغير مواطنين .لذلك، لن تؤدي الحلول مهما كانت ـ ما عدا انسحاب إسرائيل من المناطق ـ إلا إلى محاولة لطرد الفلسطينيين بصورة جماعية .كما يتساءل كيمرلنغ بفعل التحوّلات التي حدثت بالفعل وتلك المتوقعة عن تحذير كئيب " هل نستطيع القول بأن الدولة ـ الأمة اليهودية الناشئة عام 1948 كدولة مدنية وديمقراطية تقوم على ما قامت عليه الدول والمجتمعات الغربية ما زالت قائمة ؟."

الخلاصة : جدول أعمال جديد لعلم الاجتماع

طرح المنظور الكولونيالي في علم الاجتماع الإسرائيلي في أواخر الستينات من جانب انتلجنسيا منشقة على هامش اليسار . ثم عاود الظهور كمقاربة أكاديمية في أعقاب حرب 1967 ، بفضل الظهور الجلي لعمليات الاستعمار والاستيطان بعد فتح حدود عام 1948 مرة أخرى.

وقد طفت النظرة الكولونيالية إلى السطح في أوائل الثمانينات، ولم تزل بلا شرعية كاملة في الخطاب السوسيولوجي . فشافير يكتب من الخارج (رغم أنه بدأ دراساته في جامعة تل أبيب) وكيمرلنغ يكتب بحذر، بينما يكتب سويرسكي من خارج المؤسسة الأكاديمية، وتتسم الحياة الأكاديمية لإيرليخ بالتوتر . وما زال الاتجاه السائد إما تجاهل ذلك المنظور، أو إدانته . ولكن بقدر ما يزداد تأثير الصراع العربي ـ الإسرائيلي على المجتمع الإسرائيلي نفسه، بقدر ما ينال تحليل الفلسطينيين لإسرائيل من الاهتمام داخل المجتمع الإسرائيلي . وبقدر ما يزداد الانقسام السياسي حدة بقدر ما يخترق المنظور الكولونيالي الخطاب السوسيولوجي.

أما الدعوى الأساسية لهذا الموقف فهي القول بتمثيل إسرائيل لنوع من المجتمعات الكولونيالية ـ

الاستيطانية، وبالتالي يمكن مقارنتها بمجتمعات ظهرت في ظروف مماثلة، من نوع مجتمعات المستعمرات الأميركية أو جنوب أفريقيا . إن المثلين المستخدمين في هذه المقالة يستخدمان فرضية فريدريك تيرنر حول الحدود، لكنهما يغيرانها بصورة جوهرية .فاهتمام كيمرلنغ ينصب على نماذج السيطرة على الأرض وموضوعات الشرعية، أما في حالة شافير فالاهتمام من منظور ماركسي بسوق للعمل يضم أعراقا مختلفة يضاف إلى الاهتمام بالجوانب الكولونيالية وليس بجانب الحدودية.

الكشف التحليلي الرئيسي الذي يقدمه المنظور الكولونيالي أن عملية الاستعمار ـ اكتساب الأرض والشغل في منطقة مأهولة ـ والصراع القومي الناجم عنهما ترك مؤثرات تكوينية على بنية وأخلاق المجتمع الإسرائيلي، كما يفسر خصوصياته الرئيسية . وقد استخلصت التحليلات التي عرضنا لها في هذه المقالة بأن دور حركة العمل ووضعها الخاص في عمليتي تشكيل الشعب والدولة الإسرائيلية يرجع إلى منطق عملية الاستعمار نفسها وليس إلى سمات جوهرية اجتماعية أو أيديولوجية امتازت بها الحركة.

يجادل كيمرلنغ، على نحو خاص، بأن نموذج اكتساب الأرض من جانب المؤسسات القومية، وتوزيعها على تعاونيات العمّال، أدى إلى سيطرة الروح الجماعية . وبالقدر نفسه، يقول شافير بأن تحويل سوق العمل إلى وحدات منفصلة عبر إقصاء منافسة العمالة العربية أدى إلى تمييز الهوية اليهودية لشعب في طور التكوين، كما أدى الدمج غير المتساوي للعمال اليمنيين في سوق العمل إلى خلق أوضاع متفاوتة نسبيا بين الجماعات العرقية المنخرطة في شعب في طور التكوين.

إن نسبة العمليات الاجتماعية التكوينية إلى منطق الاستعمار هي القاسم المشترك بين الصيغتين الفيبرية والماركسية للمنظور الكولونيالي . ومع ذلك، ثمة تعارض هام بين الصيغتين لا يجوز إهماله. يلقي تحليل شافير الماركسي ظلالا من الشك حول وجود " شعوب " متميزة (يهودية /إسرائيلية، أو عربية /فلسطينية) قبل المجابهة بينهما في ساحة محددة مشتركة (فلسطين /إسرائيل) . وحسب رأيه فإن التصنيفات الاجتماعية ـ الاقتصادية ـ (من نوع مستوطن ـ أصحاب عمل، ومستوطن ـ عمّال) تحظى بالأولوية على التصنيفات القومية المفترضة .فالأخيرة تعتبر نتائج لشق سوق العمل وما نجم عنه من منطق عرضنا له فيما تقدم . إذ ينظر شافير إلى التضامن القومي القائم على الثقافة المشتركة أو اللغة كجملة من الخدع المستخدمة في التناحر بين أجزاء سوق العمل .ولكن من غير الواضح إلى أي حد يمكن استخدام هذه الإيحاء، وما إذا كان شافير نفسه يطرح فرضية تاريخية ـ فلسفية حول معنى الهوّيات القومية اليهودية والإسرائيلية، أو يطرح تفسيرا لبعض خصائصها المحتملة . ومن الواضح أن الخيار الأخير هو ما يوحي به كيمرلنغ، فالإطار الفيبري المستخدم من جانبه لا يمشكل وجود جماعات سياسية ـ ثقافية من نوع القوميات، ولا يضطر لربط وجودها بعوامل غير سياسية أو ثقافية .لذلك، يرى كأمر مفروغ منه أن المجابهة الكولونيالية وقعت بين جماعتين قوميتين متميزتين .لكن هذا الفرق وما ينطوي عليه من ملابسات لم يخضع للتفصيل من جانب كيمرلنغ وشافير.

ورغم أن الركائز الأيديولوجية لمختلف صيغ المنظور الكولونيالي قد تتفاوت نرى أن النزعة الواضحة لعلماء الاجتماع هي الاعتراف بالحقوق اللاحقة للشعبين الفلسطيني والإسرائيلي في تقرير المصير،

وبالتالي تأييد تقسيم الأرض المتنازع عليها . ورغم نظرتهم الصريحة إلى التاريخ الكولونيالي لإسرائيل، إلا أنهم يعترفون بحق الدولة الإسرائيلية في الوجود . لذلك، يقبلون بالحدود السائدة بين 1948 ـ1967 باعتبارها شرعية، ورغم ذلك ينظرون إلى " الجولة الثانية " من الاستعمار بعد فتح الحدود عام1967 ليس كتشويه لحقوق الفلسطينيين وعرقلة الحل السلمي للصراع وحسب، ولكن كخطر يتهدد نسيج الثقافة السياسية الديمقراطية في المجتمع الإسرائيلي نفسه.

وبينما تتشكل النقطة الأساسية في أطروحة تيرنر حول التاثير الديمقراطي للحدودية على المجتمع الأميركي، يتحول الأمر في حالة إسرائيل إلى وضع تهدد فيه الحدودية بخلق تأثير نقيض، أي تآكل البنى الديمقراطية .أحد المؤشرات التي يدلل بها شافير هي وجود نظام قضائي للمستوطنين اليهود، ونظام قضائي منفصل للعرب الفلسطينيين، إلى جانب تفاوت شرير، وإن يكن غير رسمي، في تحقيق الأمن والنظام بين العرب واليهود .يسبب هذا الوضع قلقا يشارك فيه الإسرائيليون وعلماء الاجتماع من اليسار والوسط " :هل في الإمكان منع الشخصية الإسرائيلية والمؤسسات وأشكال السيطرة التي خُلقت في الضفة الغربية من التسلل منها إلى التيار العام للمجتمع الإسرائيلي، بما يخرّب مضمون، وليس بالضرورة التعبيرات الشكلية، للديمقراطية ." وهي علامة سؤال تبدو اليوم كثيرة العدد.

يمكن التساؤل بشأن العديد من جوانب المنظور الكولونيالي، وما زال العديد من فرضياته بحاجة إلى مزيد من التعميق النظري والتاريخي . وما زالت الدراسة الكاملة للنظام السياسي الإسرائيلي، والاقتصاد، والبنية الاجتماعية والثقافية من هذا المنظور بحاجة إلى من يكتبها . لكننا لا نستطيع التقليل من شأن ما أنجز، فقد أعاد المنظور الكولونيالي شيئا غاب عن أنظار الأوساط الأكاديمية الإسرائيلية ـ الاعتبارات الجيو ـ سياسية والاقتصادية ـ السياسية . فقد أبرز المركزية الأكيدة لفكرة الحدودية الاستعمارية في عمليات بناء الدولة والشعب، وهو تحوّل في " الصورة " يكشف على الفور صورة مختلفة للمجتمع الإسرائيلي، تختلف عن تلك التي رسمتها مقاربات أخرى .فالتطورات التي فهمها الوظيفيون كمؤثرات لقيم الرواد، وفهمها علماء اجتماع مدرسة الصراع كمجرد سباق على السلطة داخل النخبة اليهودية، يعاد طرحها من المنظور الكولونيالي على اعتبار أنها خضعت بصورة حاسمة للسياق التاريخي :أي المشروع الاستعماري .أو كما يقول إيرليخ بشكل بارع:

لقد صيغت جميع جوانب المجتمع الإسرائيلي بواسطة الصراع :الاعتماد على تحويلات أحادية الجانب في الاقتصاد، النظام السياسي وانقساماته، الطبيعة الخاصة للدولة، العلاقات بين الجماعات العرقية اليهودية ـ قيم غربية ضد قيم شرقية ـ وتبلور الاتجاهات الميسيائية الأصولية في الديانة اليهودية.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن المنظور الكولونيالي الذي يطرحه سويرسكي وإيرليخ وكيمرلنغ وشافير يستدعي المزيد من الجهد البحثي . سويرسكي يطرح نقدا مفهوميا، وإيرليخ يطرح برنامج بحث، وشافير دراسة تفصيلية لفترة محددة، وكيمرلنغ منهجية للتحليل، ويطرح كاتب هذه الورقة تحليل النموذج .إن المنظور الكولونيالي في علم المجتمع الإسرائيلي مهمة قد بدأت في التحقق منذ وقت قصير فقط.

ترجمة: ح. خ.

الهوامش :

هذا النص مأخوذ من كتاب The Israel/ Palestine Question الذي قام إيلان بابي بتحريره .صدر الكتاب عن دار نشر1999 Routledge (London)

I Maxim Rodinson, Israel: a Colonial -Settler State? NY: Monad.1973,p.77

II Ibrahim Abu-Lughod and Baha Abu Laban, eds., Settler Regimes in Africa and the Arab World. Wilmette: The Medina UP International, 1974, الصفحات لأرقام ذكر بلا.

III زريق إيليا الفلسطيني الاجتماع عالم دراسة اطلاع سعة الفلسطيني الشعب على الاستعمار تأثير حول الدراسات أكثر The Palestinians in Israel: a study in Internal Colonialism. London: Routledge and Kegan Paul, 1987. أيضا أنظر الفلسطيني للمنظور بالنسبة G.T. Abed, ed., The Palestinian Economy. London: Roitledge, 1988, Ibrahim Abu Lughod, ed, The Sociology of the Palestinians. NY: St Martin’s Press, 1980, and Edward Said, The Question of Palestine. NY: Vintage Books, 1979. المنظور استخدمت أخرى إسرائيلية لمقاربات بالنسبة كذلك أنظر الكولونيالي Uri Davis, A. Mack and N. Yuval-Davis, eds, Israel and the Palestinians. London: Ithaca Press, 1975 and Uri Davis, Israel: an Apartheid State. London: Zed Press, 1987.

IV تصريح على لسان إسرائيل زانغويل، كاتب يهودي بريطاني ونشط صهيوني.



عن حيدر حيدر و«وليمة لأعشاب البحر» (*): الرواية والتكفير وموت التخييل في الحياة العربية المعاصرة

بدأ الأمر وكأن فصول حكاية سلمان رشدي و«آياته الشيطانية» تستعاد عربياً، فتهم التجديف والكفر وتدنيس «المقدس» ألقيت دون سابق إنذار في وجوه الروائي السوري حيدر حيدر ومحرر سلسلة «آفاق الكتابة» الروائي المصري ابراهيم أصلان، وكذلك رئيس الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة الناقد السينمائي علي أبو شادي، وصولاً إلى وزير الثقافة المصري فاروق حسني.

الحكاية بدأت بمقال نشرته صحيفة «الشعب» المصرية، التي يصدرها حزب العمل الإسلامي، كتبه كاتب وروائي مغمور يدعى محمد عباس في نهاية شهر نيسان الماضي، يستعدي فيه العامة ورجال الدين على رواية حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر»، ويحرض على قتل المؤلف وناشر الرواية ومحرر السلسلة، وكل من كان له يد في إعادة نشر الرواية. وخلال أيام قليلة كبرت كرة الثلج وتصاعدت دعاوى التكفير على صفحات صحيفة «الشعب»، وامتدت إلى عدد كبير من المساجد لتصل ذروتها مع المظاهرات الدامية، التي اشتعلت في جامعة الأزهر محرضة ضد المؤلف وناشر الرواية ووزير الثقافة المصرية الذي طالب الطلبة المتظاهرون، الذين لم يقرأوا الرواية، باستقالته. وبعد اصطدام الشرطة المصرية بالمتظاهرين من طلبة الأزهر وسقوط جرحى من الطرفين واعتقال عدد كبير من الطلبة، على خلفية التظاهرات الحاشدة، التي دامت عدة أيام، أصدر رئيس جامعة الأزهر د. أحمد عمر هاشم بياناً نارياً ضد «وليمة لأعشاب البحر» يسمها بالكفر وتحقير الذات الإلهية. وقد تبعه على هذا الرأي «مجمع البحوث الإسلامية» في الأزهر، الذي طالب بعرض الكتب الأدبية التي تصدرها وزارة الثقافة المصرية، ويتعرض مضمونها للدين، على المجمع للإفتاء بجواز نشرها أو عدمه. لكن رئاسة الوزراء المصرية شكلت لجنة من عدد من النقاد المصريين (د. عبد القادر القط، ود. صلاح فضل، وكامل زهيري) الذين أصدروا تقريراً يبرئ الرواية مما نسب إليها من تجديف وكفر وإساءة للذات الإلهية، مستندين إلى ضرورة قراءة الأعمال الأدبية قراءة أدبية لا تجتزئ مقاطع وكلمات تتفوه بها الشخصيات، والقول بأن تلك المقاطع تمثل رؤية المؤلف وعقيدته.

وبرغم حرب البيانات والتظاهرات وخطب المساجد التي وضعت مصر على حافة الانفجار السياسي والفتنة الداخلية، فإن المعركة التي أشعلتها صحيفة «الشعب» المصرية لم تنته إلى هذه اللحظة، فحزب العمل المصري انقسم على نفسه وتنازع زعامته ابراهيم شكري والممثل المصري حمدي أحمد؛ كما قامت الحكومة المصرية بتجميد الحزب وإيقاف صحيفته (الشعب) عن الصدور إلى أن يبتّ القضاء الأمر في مصير الحزب وصحيفته.

هكذا أشعلت رواية «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر، التي نشرت سلسلة «آفاق للكتابة» طبعتها الخامسة في شهر تشرين الأول ١٩٩٩، النار في هشيم الحياة السياسية المصرية، وبدت المعركة بظاهرها الثقافي مرشحة للتحول إلى فتنة، قد تقود إلى حرب أهلية تبدأ من الجامعات التي لم يقرأ طلبتها الرواية، ولكنهم استجابوا لمقالة محمد عباس التحريضية، التي وزعت نسخ كثيرة منها على طلبة الجامعات المصرية وعلى أئمة المساجد وبين صفوف العامة بحيث هيجت الشارع المصري.

لقد استنجد محمد عباس في مقالته التحريضية بـ «المسلمين في كل بقاع الأرض لحماية القرآن والرسول»، وقال إن وزارة الثقافة المصرية نشرت عامدة متعمدة «كتاباً داعراً فاسقاً فاجراً» و«إن الوزارة التي سمحت لمثل هذا الكتاب أن يصدر لا بد أن تنسف نسفاً بكل هيئاتها ومؤسساتها»، وإن «الهيئة التي نشرت هذا الكتاب لا بد أن تكون فاسقة داعرة كافرة تحت رئاسة مسؤول لا بد أن يكون داعراً فاسقاً كافراً». كما قال كاتب المقال إن «وزارة الثقافة هي الشيطان في بلد الأزهر وصلاح الدين»، وإن ما تم نشره هو «دنس لا يمحو عاره وذنبه عنا إلا أن نموت شهداء.. مدركين أن استشهادنا ذلك لا يمنحنا الحسنات بل يمحو عنا بعض السيئات.. أقصى آمالنا بالاستشهاد أن يعفو الله عنا .. وألا يسألنا يوم القيامة: لماذا انتظرنا كل هذا الانتظار قبل أن نستشهد». وتابع عباس محرضاً الأزهر وطلبة جامعة الأزهر قائلاً: «يا شيوخ الأزهر ويا طلبة جامعة الأزهر لا إله إلا الله .. يا طلبة العلم .. يا كل الناس .. يا أمة .. إنه الله الذي لا إله إلا هو .. وإنه القرآن .. يا أمة إنه ملاذك الأخير وقدس أقداسك الأخير .. لم يتركوا لك حرماً إلا لوثوه ولا وطناً إلا اغتصبوه .. ولا كنزاً إلا

انتهبوه .. فإن سكت فأولى لك فأولى ثم أولى لك فأولى أن تتوقفي عن الصلاة .. وعن الإسلام كله .. دافعي عن القرآن يا أمة .. إلا تفعلي تكن فتنة في الأرض وفساد كبير».

هذه اللغة التحريضية النارية الركيكة دفعت مجمع البحوث الإسلامية التابع للأزهر إلى أن يطالب بعرض المصنفات التي تتعرض للإسلام على المجمع، لإبداء الرأي فيها. وقد وصف المجمع في تقريره رواية «وليمة لأعشاب البحر» بأنها «مليئة بالألفاظ والعبارات التي تحقر وتهين جميع المقدسات الدينية بما في ذلك ذات الله سبحانه وتعالى والرسول - صلى الله عليه وسلم - والقرآن الكريم واليوم الآخر، والقيم الدينية».

>

هكذا تحولت رواية «وليمة لأعشاب البحر» للروائي السوري حيدر حيدر إلى قضية مصرية داخلية يطالب فيها تيار سياسي ديني، ممثل في مجلس الشعب المصري، برأس الثقافة والمثقفين المصريين، والشيء المثير للدهشة أن الطبعة المصرية الشعبية الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة من الرواية صدرت في نهاية العام الماضي، ولكن المعركة لم تشتعل إلا في نهاية شهر نيسان الماضي، وتصاعدت أحداثها في منتصف شهر أيار. في حين أن الطبعة الأولى من العمل كانت قد صدرت في قبرص على نفقة المؤلف عام ١٩٨٣، ثم إنها طبعت ثلاث مرات في بيروت وسوريا، ولم نسمع اعتراضات على الرواية أو ضجيجاً حولها في أي بلد عربي، باستثناء منعها في عدد من الدول العربية لأسباب سياسية بالأساس لما تتضمنه من نقد للتجربتين العراقية والجزائرية. أما الثورة التي اشتعلت في قلب القاهرة ضد الرواية، لأسباب تتعلق ببعض الحوارات التي ترد على ألسنة الشخصيات ويمكن وصفها بأنها ذات طابع تجديفي، فمستغربة لكون المؤلف غير مصري أولاً، ولأن مسلسل التحريض الذي توالت حلقاته ترافق مع قرب إنطلاقة انتخابات البرلمان المصري، الذي كان من المفترض أن يخوضها حزب العمل المصري الذي تدعمه جماعة الإخوان المسلمين.

هكذا اختلط السياسي بالديني بالتأويل الأدبي، كما امتزج الصراع في الحياة الثقافية المصرية بانحطاط المستوى التعليمي والجهل وقدرة مقالة ركيكة تحريضية الطابع، مهيجة للمشاعر الدينية البسيطة، أن تهز كيان دولة عريقة مثل الدولة المصرية. لكن قضية نصر حامد أبو زيد، الذي حكم القضاء المصري بتفريقه عن زوجته، تذكّرنا على الدوام بمشكلة الدولة المدنية في العالم العربي التي تختلط أصولها العلمانية الحديثة بميراثها الديني والقضائي.

>

فماذا في الرواية التي هيجت العامة وطلبة جامعة الأزهر، رغم أنهم لم يقرأوها ولم يطلعوا على نسختها المصرية التي نفدت في الأسابيع الأخيرة من نهاية عام ١٩٩٩؟

تقوم «وليمة لأعشاب البحر» على سرد التجربتين العراقية والجزائرية من وجهة نظر أربع شخصيات: عراقيين وجزائريتين، وتعمل من خلال عرض رؤية كل من هذه الشخصيات على توجيه نقدها للتجربة الشيوعية العراقية وللثورة الجزائرية، وما آلت إليه على يد هواري بومدين وتياره السياسي الذي أزاح بن بللا الإشتراكي من الحكم، وحصد أرواح المتظاهرين في شوارع مدينة عنابة التي تجري على أرضها أحداث الرواية.

المحور العراقي من الرواية يحكي عن الشيوعيين مهدي جواد ومهيار الباهلي الهاربين من جحيم مذبحة الشيوعيين العراقيين في انتفاضة الأهوار ١٩٦٨، واللاجئين إلى الجزائر للتداوي من آثار انقسام الحزب الشيوعي العراقي و «خيانة» قيادته للحلم الإشتراكي وتحالفها مع سلطة حزب البعث وائتمارها بأوامر موسكو. ولكي يوضح الروائي قسمات هذه التجربة المرّة في حياة الشخصيتين يستعيد حوارات بين شيوعيين عراقيين بلغة قيامية، تبلغ ذروتها في مشهد حرب الأهوار التي تنتهي بحصد أرواح الشيوعيين أو أسرهم على أيدي قوات السلطة القومية. وتلقي الشخصيتان الناجيتان من المذبحة، مهدي جواد ومهيار الباهلي (أحد قادة انتفاضة الأهوار)، اللوم على قيادة الحزب الشيوعي العراقي التي لم تسمح لقادة الحزب العسكريين بالاستيلاء على السلطة وإقامة الحلم الاشتراكي عندما أزف الوقت لذلك، بل فضلت التحالف مع البرجوازية بأوامر صادرة من موسكو.

هذه التجربة التي تصفها الرواية، من خلال رصد استرجاعات كل من مهدي جواد ومهيار الباهلي، تسحق الشخصيتين الرئيسيتين وتملأ أيامهما الجزائرية بالهذيان والنحيب والذكريات المبقعة بالدم ووشم الهزيمة والخذلان. وهما تلجآن لمداواة الجراح إلى مدينة عنابة الجزائرية حيث يعلم مهدي جواد اللغة العربية، فيما يعلم مهيار الباهلي الفلسفة للطلبة الجزائريين ضمن حملة تعريب التعليم في الجزائر الناجية، منذ سنوات قليلة، من جحيم الاستعمار الفرنسي الذي خرب، قبل أن يرحل، كل شيء بما في ذلك أرواح الجزائريين، وترك علامات لا تمحى على أجسادهم ودواخلهم وعلاقاتهم وطريقة نظرهم إلى الغريب، حتى لو كان ذلك الغريب عربياً جاء يعيدهم إلى لغتهم الأم.

في هذا السياق من نقد تجربة الشيوعيين العراقيين وكذلك

تجربة انقلاب بومدين على الحلم الاشتراكي الجزائري، تتقاطع رؤية الشخصيتين العراقيتين مع رؤية الشخصيتين الجزائريتين : آسيا الأخضر وفلة بوعناب، الأولى طالبة شابة استشهد والدها في حرب الجزائر وترك رحيله المبكر وشمه على روحها الغضة، والثانية ثائرة جزائرية خانها رفاقها وحولوها إلى مومس تداوي جراح روحها بالانهماك في لذائذ الجسد الذي غربت عنه شمس الجمال والمحبة السوية.

بين آسيا الأخضر ومهدي جواد تنشأ قصة حب خالصة بعد أن يعلمها العراقي العربية ويعيدها إلى رحمها الحضاري «الأصلي». وعبر علاقة الحب تتقاطع التجربتان الجزائرية والعراقية، ويحكي مهدي لآسيا عن عذاباته وآلامه وشعوره العميق بهزيمة الداخل وانكسار الحلم، فيما تحكي آسيا عن فقدان الأب واغتصاب زوج الأم لحلم الطفولة وحضن الأم والرغبة في الحرية.

ويتمثل المحور الآخر من العلاقات الناشبة بين الشخصيات في الصداقة التي تنشأ بين مهيار الباهلي وفلة بوعناب، إذ يسكن الأول في بيتها متصوفاً لا يقيم معها علاقة جنسية رغم محاولاتها المتكررة لاجتذابه إليها، ومداواة جراحاته بالجنس، علّه يعيد إليه توازنه المختل بنظريات إقامة الحلم الإشتراكي على أرض تلفظ الحلم وتقاومه.

إن «وليمة لأعشاب البحر» هي رواية الأحلام المجهضة والخيبات المقيمة في الجسد والروح، ومن هنا لغتها التجديفية وتلفّظ الشخصيات بعبارات نابية أخلاقياً ودينياً في بعض مقاطعها. فإذ تقول الرواية إن مدينة بونة (عنابة) «كانت مدينة جميلة، مطوقة بالبحر والغابات. لكنها كأي مدينة عربية كانت متوحشة، محكومة بالإرهاب والجوع والسمسرة والدين والحقد والجهل والقسوة والقتل» (ص : ١١)، فإن هذا الكلام يرد بعد سرد الحوار الذي دار بين مهدي جواد وآسيا الأخضر، مما يعني أنه لسان حال شخصية مهدي جواد الماركسي الكافر بكل شيء بعد نجاته من تجربة الموت وحرب الإخوة. وبغض النظر عمّا إذا كانت هذه الشخصية تعكس ما يؤمن به الروائي فعلاً، أو أنها لا تمثل أياً من أفكاره، فإن الطبيعة المجازية للشخصية الروائية، تناقض تأويل كلام الشخصيات بوصفه كلام المؤلف. ومن ثمّ فإن الحديث عن كفر المؤلف لكونه يورد كلاماً كافراً على لسان شخصياته ينسف عملية التخييل، التي يقوم عليها أي عمل روائي، من أساسها ويلحق الجنس الروائي بكتب العقائد ويقلص فسحة الحرية والخيال في الأعمال الأدبية. ويمكن أن نفهم لهذا السبب الخطأ الذي وقعت فيه الحملة التي شنها جاهلون بأسس التحليل الروائي، وعملية تأويل العلاقات بين الشخصيات والأحداث واللغات التي يتوسلها العمل الروائي لإيصال رسالته، وتصوير العالم الذي يشكله عبر الوصف وبناء الشخصيات والأحداث التي يعيد تأليفها من خلال عملية التخييل التي تضفي على لغة الرواية سمة المجاز لا الحقيقة. وهي الحقيقة التي يبحث عنها محمد عباس ومجمع البحوث الإسلامية في الأزهر، وكل من سولت له نفسه أن يهاجم رواية «وليمة لأعشاب البحر» بوصفها كتاباً يتعرض للعقيدة الإسلامية، ويسب الذات الإلهية ويسخر من الرسول ويشيع الفاحشة بين الناس! وهم يساوون بذلك بين الدعاية العقائدية وبين الأعمال الأدبية التي تتوسل الخيال سبيلاً لقول ما لا تقوله اللغة المباشرة.

إن شخصيات مهدي جواد ومهيار الباهلي وفلة بوعناب هي شخصيات يائسة محبطة أضاعت هدفها بسبب ضربات الحياة القاسية التي أصابتها، وتلفظاتها، التي يشتمّ منها القارئ رائحة التجديف والكفر وذكر العورات، طالعة من الشروخ الداخلية العميقة التي تحاول هذه الشخصيات ردمها بالكلام. فعندما يحكي مهدي جواد عن فلة بوعناب مندهشاً من غرابة «حكايات وهرطقات هذه المرأة (..) المرأة التي سقطت سهواً على شواطئ بونة حيث نسيها الله بعد أن اختار لها زاوية ضيقة من زوايا الجحيم قائلاً لها: امكثي هناك ملعونة إلى أبد الآبدين. فترد بصرخة شيطانية : في مؤخرتي الحياة الآخرة وأنهارك العسلية وينابيع الكوثر. هذه حياتي الأولى والأخيرة وما تبقى خذه. سامحتك فيه أعطه لعبادك الصالحين.» (ص : ١٧٨) عندما يحكي مهدي جواد ذلك، فإنه لا يمثل صوت المؤلف ولا ينشر عقيدة تجديفية، بل إنه يلقي الضوء على طبيعة شخصية فلة بوعناب التي فقدت الإيمان بكل شيء، بالثورة والناس والعلاقات الإنسانية السوية. لقد تحولت من ثائرة إلى مومس على يد من قطفوا ثمار ثورة المليون شهيد. في الآن نفسه علينا أن ندرك الطبيعة الكاريكاتورية لهذا الوصف الذي يقدمه الراوي (الذي يبدو في هذه الصفحات قريباً من صوت مهدي جواد) لفلة بوعناب اليائسة والسادرة في ملذاتها الدنيوية. وعلينا أن نؤكد أنها تلفظات الشخصية وليست عقيدة الروائي التي نلتقي بها في هذه السطور، لأن الروائي الناجح هو من يقدّم لقارئه طيفاً واسعاً من الشخصيات التي تعتنق أفكاراً مختلفة تصطرع في ما بينها، حتى لا يتحول العمل الروائي إلى مجرد عمل دعاوي تبشيري بائس. ولعل مؤوّلي «وليمة لأعشاب البحر» بوصفها عملاً أدبياً «تجديفياً كافراً» ينطلقون من هذا الفهم المغلوط

لوظيفة الأعمال الأدبية بوصفها أعمالاً تبشر بأفكار ومذاهب يضعها الروائي، أو الشاعر أو المسرحي، على لسان شخصياته.

يصدق الوصف نفسه على المشهد الحواري الذي يدور بين مهدي جواد وآسيا الأخضر: «يضحك. أنفها الكبير المفلطح يواجهه. يقرص أنفها: لكن أنفك هذا سيعترض مستقبلنا.

ـ هو من صنع ربي، لماذا تسخر منه؟

ـ لا بد أن ربك فنان فاشل إذن» (ص : ١٢١)

ألا يدخل الحوار السابق في باب الفكاهة والتندر الذي يمكن أن نصادفه حتى في حديث يدور بين شخصين مؤمنين؟ ألا يضفي هذا الكلام نكهة الحديث اليومي القريب مما يدور بين البشر من تجديف ليس مقصوداً لذاته، ولا يبغي الإساءة إلى الذات الإلهية؟ إن كتب التراث تحتشد بهذه التلفظات والأوصاف الكُفرية، لكن أجدادنا ما دعوا إلى حرقها وتكفير أصحابها. ليقرأ محمد عباس وجماعته من دعاة التكفير وحرق الكتب شعر أبي نواس، وشعر أبي العلاء المعري ورسالة غفرانه، وكتابات الفخر الرازي، وأشعار الحلاج وابن عربي، ليروا إلى أي مدى اتسع صدر الثقافة العربية الإسلامية لما يتجاوز بكثير ما كتبه أي كاتب عربي معاصر، ومن ضمن ذلك ما كتبه حيدر حيدر في روايته «وليمة لأعشاب البحر».

بالمقابل فإن في الرواية مقاطع كاملة تحمل رؤى إيمانية، وتمجيداً للدين والحضارة الإسلامية. لنقرأ هذا المقطع من الرواية : «للمرة الأولى ينفصل مهدي جواد عن بيت القبيلة. الوداع الطقوسي للطفل الذي يقطع حبل السرة ويغادر الرحم في تلك الليلة. أخت في لون المرارة وشهقة النحيب ترفع القرآن بيد وباليد الأخرى صحناً من الطحين. على الكتاب المطهر يضع راحة كفه ثم يعبر بخشية وجلال منحنياً بقامته ورأسه تحت قوس الطحين. تمتمات وأدعية تنطلق من أعماق السلالة التي تودع طفلها. أقسم بهذا المقدس وبهذه النعمة أن أكون وفياً وألا أنسى في الغربة البعيدة رائحة الأرض والخبز وصلوات الأجداد والحليب والدم وصرخة الحسين وهو يذبح بسيف الشمّر. ويقول له صوت غريب، قوي، صلب، ينهر الدمع: كن شجاعاً ولا تطل الغياب. انتبه لنفسك في بلاد الغرباء. ويتلو عليه همساً: قل لن يصيبكم إلا ما كتب الله لكم» (ص : ١٦).

فهل نحمل ذلك على سبيل الإيمان وننسبه للمؤلف، أم نعده كلام الشخصية الروائية تنطق به أو تستعيده لتمثيل المشهد والحالة التي كان عليها مهدي جواد غداة رحيله عن أهله، ميمماً وجهة جهة الجزائر بعد خروجه من السجن؟

إن طبيعة العمل الروائي، وانتسابه إلى محور اللغة التخييلية ذات الطبيعة الحوارية، التي تمثل عوالم وشخصيات متناقضة في أفكارها وسلوكها ورغباتها، تجعلنا ننفي نسبة المقطع السابق إلى المؤلف، لأنه لا يتكلم عمّا يؤمن به هو بل عمّا تؤمن به الجماعة التي ينتمي إليها مهدي جواد، ومن ثم ما يتسرب إلى وعي تلك الشخصية، ولا وعيها، من إيمان قار في داخل نفسه لا تستطيع الأفكار المكتسبة أن تمحوها. وهذا التأويل يقودنا إلى الحديث عن «وليمة لأعشاب البحر» بوصفها عملاً تخييلياً يهدف إلى تمثيل الأفكار والرؤى والتيارات السياسية والفكرية في مجتمع شخصياته، وذلك من خلال وصف الشخصيات واقتباس تلفظاتها. ومن ثمّ لا يمكننا محاكمة الروائي استناداً إلى كلام شخصياته، ولا يجوز لنا تكفيره، بالعودة إلى ما يؤمن به المجتمع من أفكار وعقائد، برد كلام شخصياته وإبداعه الأدبي عليه دائماً وأبداً.

>

لقد ركزت الحديث، فيما سبق، على مضمون العمل الروائي والأفكار التي تنطوي عليها الشخصيات، وأهملت في سياق هذه التوضيحات الكلام على الفن في هذه الرواية التي عادت إلى دائرة الاهتمام بسبب حملة التكفير التي تعرض لها صاحبها. لكن من الضروري القول إن «وليمة لأعشاب البحر»، برغم الثرثرة التي تخرب بعض نسيجها، هي من بين الروايات العربية الممتعة بنسيج أحداثها وشخصياتها وقدرتها على تمثيل عوالمها ولغتها المدهشة، التي تقترب من لغة الشعر العالية في نص يستخدم آليات الإبداع الشعري، ويمزج في الوقت نفسه بين التحليل النفسي والقراءة المقارنة للتاريخ والتحليل الماركسي.

تعمل «وليمة لأعشاب البحر» على استخدام التداعيات وأسلوب تيار الوعي مازجة حوار الشخصيات بتعليقات الراوي وتداعياته واستدعائه للحظات التي تتقاطع مع الحوار أو تمثل خلفية له أو نقيضاً. ويوفر حيدر حيدر، عبر هذا الاختيار الأسلوبي، حلاً روائياً لحضور الماضي الدامي لشخصيتي مهدي جواد ومهيار الباهلي في الحاضر المضطرب المعقد. إن الحاضر وأحداثه يذكّران على الدوام بحرب الأهوار مما يفتح جراح الماضي على وسعها، ويثير شهية الشخصيات للمقارنة بين حاضر الجزائر «المفتوح» على حرب أهلية قادمة بين دعاة أسلمة الجزائر والسلطة الحاكمة، كما تتنبأ الرواية منذ بداية الثمانينات، وماضي العراقي الدامي بين القوميين والشيوعيين.

لتمثيل الماضي العراقي يقدم حيدر حيدر فصولاً مدهشة عن

حرب الأهوار التي انتهت بخسارة الشيوعيين العراقيين من جماعة الكادر اللينيني، الذين انشقوا عن الحزب الذي تحالف مع البعثيين. ولكي يبتعد الروائي عن السرد الوثائقي البارد، الذي قد يوقعه في جملة أخطاء تاريخية وتسطيح للعواطف، لجأ إلى ابداع رؤيا قيامية تختلط فيها الأصوات باصطناع الأساطير وتعظيم الصور البطولية لمقاتلي الأهوار، بالمشهد النباتي المدهش لمنطقة الأهوار، بحيث يبدو للقارئ أنه يشهد بداية الخليقة وتشكل العالم. وهو يصنع بذلك نقيضاً للموت القادم الذي سيسحق جميع ثوار الأهوار، فلا يبقى منهم إلا أشخاص قليلون سيعيش منهم مهدي جواد ومهيار الباهلي ليرويا عن المذبحة ويجترا ذكرياتها المرّة وألمها الذي يشرخ العظم منهما.

في تلك الأرض المنفصلة عن جسد الأرض العراقية، كما تصورها «وليمة لأعشاب البحر»، يموت الحلم، وفي الجزائر التي اغتصبها العسكر يهوي الأمل بتضميد جراح الماضي.

لكن إذا كان الفضاء النباتي، من سرخسيات وأشنات وقصب وأعشاب عالية، يتخلل جسد الطبيعة البكر غير المأهولة في أهوار العراق، فإن البحر في المشهد الجزائري في الرواية هو العنصر الطبيعي الذي يحضر على الدوام في الوصف وفي الاستعارات، التي تصور الفضاء المفتوح الممتد الشاسع الذي يغسل النفس من أحزانها وآلامها. طبيعة الأهوار توفر الرحم الملاذ، وحماية الطبيعة لأبنائها، فيما يوفر البحر بلسم الجراح وأفق الانطلاق للداخل المكسور.

>

يستخدم حيدر حيدر الرؤيا القيامية، كذلك، في فصل «ظهور اللوياثان»، الذي يصف انبثاق الزعيم المستبد، أو كما يسميه الروائي «عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي». إنه يظهر بعد اندحار الثوار الشيوعيين في أوحال الأهوار وامتزاج دمائهم بالغرين ومياه المستنقعات. سوف «تقذفه الريح الصفراء الجائحة على سطح الأرض الصالحة كالمزبلة لإنبات كل أنواع الشوكيات والخبازيات والنقل البري والرزّين والحماضيات والقتاد واللويفة والصبار الوحشي والتيتان والأكال الحرشفي والقراص والزقوم والحلبلوب السام والدهموج الدرعي.

سيولد، حاملاً في دمه نسغ هذه النباتات، على شكل قنطور أو لوياثان نصفه الأعلى بهيئة ضبع والنصف الأسفل شبيه سرطان رملي زاحف.

لكنه بعد أن يخرج من غبار الصحراء زاحفاً نحو المدن، سيعبر في أطوار من التحولات العضوية. كما سيمتلك قدرة خاصة، ربما كانت خارقة للعادة، على الإيحاء بأنه من أرقى البشر الخارقين لمألوف الزمن.» (ص : ٢٢٧ ـ ٢٢٨).

يوفر الروائي باستعراضه هذا العالم النباتي الوحشي، ثم عرضه لأطوار تحول اللوياثان إلى كائن حيواني متوحش مختلط الدم والنوع، وبعد ذلك وصفه من قبل العامة أنه مهدي منتظر، رافعة لـ «وليمة لأعشاب البحر» التي تغرق في بعض فصولها في التكرار والإملال. إن فصلي «الأهوار» (١٣١ ـ ١٦٠)، و «ظهور اللوياثان» (ص : ٢٢٥ ـ ٢٣٩) هما بالفعل من أجمل فصول الرواية التي أعادتها مقالة محمد عباس، ومظاهرات طلاب جامعة الأزهر إلى مقدمة المشهد الروائي العربي الراهن، لكي تقرأ بعيون جديدة بعد سبعة عشر عاماً من صدور طبعتها الأولى!.

فخري صالح
عمّان

*** استندت في ما أوردته من اقتباسات إلى الطبعة الأولى من الرواية التي ظهرت في قبرص عام ١٩٨٣ دون إشارة إلى اسم الناشر، الذي يقول حيدر حيدر في الحوارات الكثيرة التي أجريت معه مؤخراً أنه نشرها على نفقته الشخصية حين لم يجد ناشراً يتبناها.**

لورنس رايني: «مؤسسات الحداثة: النُخب الأدبية والثقافة العامة» مطبعة جامعة ييل، نيو هيفن، ١٩٩٩-٢٢٧ صفحة

Lawrence Rainey: “Institutions of Modernism: Literary Elites & Public Culture.” Yale University Press, New Haven, 1999. 227 P.

لا يشبه هذا الكتاب أيّ بحث سابق في تاريخ وأساليب ورجالات وأقدار حركة الحداثة الأدبية في القرن العشرين، لأنه ببساطة لا يقارب المسألة من جانب الإنحياز إلى الحركة أو مناهضتها، ولا من باب التماس أحكام القيمة لهذا أو ذاك من

تياراتها. ما يحاول لورنس رايني كتابته هو تاريخ «المؤسسة» التي وقفت وراء ممثّلي الحداثة، وحوّلت أعمالهم إلى بضاعة ـ وربما إلى صناعة ـ قابلة للترويج بهذه الطريقة أو تلك. و«المؤسسات» هذه يمكن أن تبدأ من المجلة التي تنشر القصيدة، إلى دار النشر التي تطبع الرواية أو المجموعة الشعرية، دون أن تنتهي عند أهل المال والأعمال الذين لاح في طور محدّد، أنهم نظروا إلى أعمال الحداثة نظرتهم إلى منافع جمع اللوحات والتُحَف والمجموعات النادرة.

والكتاب، بذلك، ينطوي على مراجعة جذرية للتناقضات العديدة التي حكمت علاقة الحداثة مع الشارع العريض والقارىء العريض، مع الذائقة السائدة، ومع «الثقافة العامة» على وجه التحديد. مَن الذي نشر قصيدة ت. س. إليوت «الأرض اليباب» للمرّة الأولى، ولماذا؟ مَن الذي قرأها، وهل قفزت أرقام المبيعات بسبب القصيدة؟ ما المبلغ المالي الذي قبضه إليوت لقاء نشر القصيدة، ولماذا كان أعلى من أيّ مبلغ قبضه شاعر آخر في ذلك الزمان؟ أليس من الطريف أن نعرف، في واحدة من أكثر حكايات الكتاب إثارة ودلالة، أنّ إليوت خاض مفاوضات طويلة حول ما يستحقه من مكافأة لقاء نشر «الأرض اليباب»، وأنه كاد أن يصرف النظر عن نشر القصيدة بسبب خلاف مالي لا يتجاوز ١٠٠ دولار أمريكي؟

وفي المقدّمة يستعيد رايني حكاية أخرى ليست أقلّ دلالة، وإنْ كانت لا تنتمي تماماً إلى عقود الحداثة. ففي مطع العام ١٨٥٣ احتشد في إحدى قاعات مدينة برمنغهام البريطانية جَمْعٌ من خيرة المواطنين القرّاء، وذلك لتكريم الروائي الإنكليزي شارلز ديكنز، الذي ألقى كلمة قال في مطلعها: «بفضل هذه المجموعة المنظمة من الناس، الذين كان كدّهم ومثابرتهم وذكاؤهم وراء نهوض أماكن مزدهرة مثل برمنغهام وسواها؛ وبفضل مركز الدعم الكبير هذا، والتجربة المتفهمة، والقلب النابض؛ بفضلكم أفلت الأدب ـ سعيداً ـ من أيدي الرُعاة الأفراد، الكرماء تارة والبخلاء معظم الأوقات والقلّة على الدوام، وعثر عندكم على ضالته العظمى، ونطاق عمله الطبيعي، ومثوبته الأفضل».

واختتم ديكنز كلمته بالقول: «الشعب حرّر الأدب من الأسر». بعد ثلاثين سنة على وفاته في عام ١٨٧٠، بات الكتّاب أقلّ ثقة ـ وربما غير واثقين البتة ـ في الآثار النافعة لاعتماد الأدب على «الشعب». ولم يطل الوقت حتى برز المفهومان المتناظران: «أدب رفيع» و«أدب وضيع»، وكانت أمثولة الذروة على تصارع الأدبَين ما يفعله ليوبولد بلوم بطل «عوليس»، رواية جيمس جويس وإحدى أبرز أيقونات الحداثة، في ختام الفصل الأوّل: أنه يصطحب معه إلى المرحاض نسخة من أسبوعية Tit-Bits الشعبية، ليستخدمها كورق تواليت!

ويتفق معظم الباحثين على أنّ هذا الإحتقار للثقافة الشعبية كان أكبر البنود الخفيّة على جدول أعمال الحداثة، على نقيض من الحركة الطليعية Avant-garde التي حاولت قلب استقلال الفنّ الذاتي رأساً على عقب، وانتهكت انفصاله المصطنع عن الحياة، واشتغلت على تدمير جهود مَأْسَسته كـ «فنّ رفيع». الحداثة، من جانبها، طوّرت ما يشبه الخوف العُظاميّ والرجعي من الثقافة الشعبية، رغم أنّ تياراتها ـ للمفارقة ـ استلهمت الكثير من أشكال فنّها «الرفيع» اعتماداً على أنواع وأشكال لم تكن تتوفّر سوى في الثقافة الشعبية وحركة الحياة اليومية.

ومفهوم «الثقافة العامة» عند رايني هو النظير المبسط لمفهوم الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس عن «المضمار العام»، أي تلك المساحة الإجتماعية والخطابية التي شهدت، خلال أواخر القرن السابع عشر وامتداد القرن الثامن عشر، احتلال معايير المحاججة العقلية المكانة التي كانت تشغلها التقاليد الثابتة. وهابرماس اعتبر أنّ المضمار العام هو مجموعة محدّدة تاريخياً من المواقع والمؤسسات (الأندية، المقاهي، الصحف، شبكات العلاقات الإجتماعية)، وما يقترن بها من ممارسة للحياة السياسية والمدنية والثقافية والجمالية. ومع اتساع نطاق هذا المضمار العام، وخضوعه بالتالي لعلاقات القوّة والإمتياز والإحتكار، اختارت الحداثة الإرتداد من جديد إلى شبكة «الرُعاة» الماليين الذين هجاهم ديكنز، وأنشأت لنفسها عالماً نخبوياً نظيراً لعالم المضمار العام/ الثقافة العامة، سرعان ما تحوّل إلى «مؤسسة»، وسرعان ما استدعت هذه قوانين الإقتصاد والمال.

وفي مطلع القرن كانت صورة الحداثة تتمثّل في أنها «استراتيجية تمكين العمل الفنّي من مقاومة محاولات تحويله إلى بضاعة». رايني يقول العكس«الحداثة، بين أشياء أخرى، كانت استراتيجية تمكين العمل الفنّي من دعوة وتشجيع محاولات تحويله إلى بضاعة، وإنْ كانت قد فعلت ذلك بطرائق تجعل البضاعة ذات صنف خاصّ تماماً، معفاة مؤقتاً من متطلبات الإستهلاك الفوري السائدة في الإقتصاد الثقافي الأعرض، ولكن المندرجة في دائرة اقتصادية مختلفة، قائمة على الرعاية المالية، وجَمْع النادر، والمضاربة، والإستثمار». وهكذا فإنّ الحداثة لم تكن حالة مقاومة

صريحة مستقيمة لمحاولات تحويل الفنّ إلى بضاعة، ولا حالة استسلام صريح مستقيم لتلك المحاولات: إنها «مواربة مؤقتة» تحتوي بعض عناصر المحاولتَين، في نطاق «مزيج تركيبي قصير وغير مستقرّ بالضرورة».

وفي فصل بعنوان «استثمارات استهلاكية» يروي رايني حكاية صدور الطبعة الأولى (١٩٢٢) من رواية جيمس جويس الشهيرة «عوليس»، عن دار نشر «شكسبير أند كومباني»، وهي مكتبة صغيرة مختصة بالكتاب الإنكليزي (ما تزال موجودة في باريس حتى اليوم)، وكانت تديرها آنذاك الأمريكية سيلفيا بيش. الحكاية الشائعة تقدّم الناشرة في صورة البطلة التي عانت الأمرّين، مادياً ومعنوياً، من أجل إصدار هذه الطبعة الأولى والخروج ظافرة من «معركة عوليس»، و«تسجيل صفحة جديدة ليس في تاريخ الأدب وحده، بل في تاريخ الحداثة وحوليات النشر أيضاً».

والطبعة الأولى تلك كانت ١٠٠٠ نسخة فاخرة Deluxe وُزّعت عن طريق الإشتراك المسبق وليس الشراء المباشر، وكان سعرها باهظاً تماماً بمقاييس ذلك الزمان. وسجّلات مكتبة «شكسبير أند كومباني» عن مبيعات الرواية تشير إلى مشتركين من أمثال أرنولد بينيت، ألدوس هكسلي، إديث ستويل، فرجينيا وولف، ونستون تشرشل، هـ. ج. ولز، و. ب. ييتس، شروود أندرسون، جونا بارنز، وليام كارلوس وليامز، هارت كرين، جون دوس باسوس...

ما لا تشير إليه السجلات هو حسابات المبيع الشعبي للرواية، الأمر الذي يُعنى لورنس رايني بمتابعته في أمكنة أخرى على نحو دقيق و... مدهشَ؛ ذلك لأننا نكتشف أنّ الجمهور العريض لم يكن البتة في ذهن سلفيا بيش، وأنّ اهتمامها انصبّ أوّلاً على نخبة محدودة من «كبار القرّاء والنقّاد»، ثم على نخبة أخرى غير متوقعة: على أصحاب رؤوس الأموال المهتمين بالإستثمار في ميدان نشر الأدب الحداثي! ويقتبس رايني رسالة حارّة العواطف كتبها إلى جويس، قارىء سبق له أن قرأ «صورة الفنان في شبابه» وأعجب بها أيما إعجاب: «ألا يحقّ لي، يا سيدي، أن أقرأ عملك الجديد؟ هل أطمع في كرمك، فأحلم بأن ترسل لي نسخة، أو تطلب من ناشرك الموافقة على بيعي نسخة»؟

بعد «عوليس» جيمس جويس، وفي تشرين الأوّل (أكتوبر) من العام ذاته ١٩٢٢، نُشرت قصيدة إليوت «الأرض اليباب» في المجلة الإنكليزية Criterion والمجلة الأمريكية Dial، قبل أن تظهر في كتاب مستقلّ حمل للمرّة الأولى شروحات إليوت التوضيحية. ولا حاجة لتكرار ما هو معروف من حقائق حول أثر القصيدة في تسجيل أكبر انتصارات الحداثة الشعرية، ولا الأسباب التي أتاحت نشر القصيدة في أوروبا والولايات المتحدة معاً. ما يريدنا لورنس رايني أن نعرفه هو التالي: لماذا لم تُنشر القصيدة حيث كان ينبغي أن تُنشر أوّلاً، أي في اثنتين من أبرز الدوريات الحاضنة للحداثة: Vanity fair وLittle Review؟

فقرة واحدة في رسالة إليوت إلى سكوفيلد ثاير ـ صاحب مجلة Dial، وتاجر التُحف واللوحات، والمستثمر في ميدان الفنّ والأدب، وأكبر منافسي المجلات الحداثية ـ توضح بعض السبب: «لقد أعطيت لنفسي بعض الوقت للتفكير في عرضك [الخاص بنشر «الأرض اليباب» في المجلة]، وخلال هذا الوقت سمعت من مصادر موثوقة أنكم دفعتم مبلغ ١٠٠ جنيه استرليني إلى جورج مور مقابل قصة قصيرة، وأعترف أنّ هذا حفّزني على رفض عرضكم المتمثل في ١٥٠ دولاراً [٣٠ جنيهاً استرلينياً] لقاء قصيدة صرفت عاماً كاملاً في كتابتها وهي عملي الأضخم».

ورغم أنّ إزرا باوند كان يعمل في المجلة، وتعرّض بالتالي لضغط مباشر من ثاير جرّاء موقف صديقه إليوت، فإنّ صاحب «الأرض اليباب» واصل مفاوضاته المالية الشاقة مع مجموعة Dial ونجح أخيراً في الحصول على المبلغ الذي يراه مناسباً لقصيدة صرف سنة كاملة في كتابتها! وإذا كان حرص إليوت على حقوقه المالية لا يدهش كثيراً بذاته، فإنّ نبرة التفاوض الباردة حول عمل إبداعي مرشح لموقع حجر الزاوية في الحداثة الشعرية هي التي تهمّ لورنس رايني: «لم تكن المؤسسات هي وحدها ناقلة القصيدة، بل أصبحت القصيدة ذاتها ناقلة للمؤسسات».

أمثلة الكتاب الأخرى تتناول إزرا باوند وما حظي به من رعاية سياسية، ولكن مالية أيضاً، من جانب موسوليني والأجهزة الفاشية عموماً؛ ومثال الشاعرة الأمريكية هيلدا دوليتل (١٨٨٦ ـ ١٩٦١)، المعروفة أكثر باسم H.D.، والتي تُعدّ قصيدتها «ثلاثية» في مصافّ قصيدة إليوت «رباعيات» وقصائد باوند «أناشيد بيزا» من حيث صياغة المشهد الشعري الحداثي في العقود الأولى من القرن. و كانت H.D. ضحية ما يسمّية رايني «شعريات الشِلّة»، لأنها تورّطت في صداقة مع سيّدة بريطانية بالغة الثراء، تحوّلت بعدئذ إلى علاقة غرامية، وحوّلت قصائدها العميقة المتميّزة إلى «قِطع من الحلوى تُوزّع بعد حفلات العشاء على ثريّات بوهيميات، اعتبرن الحداثة جزءاً من أثاث الصالون» كما يقول رايني.

المال قد يرعى الحداثة الأدبية ما لم تقترب هذه من عتبة مواجهة الجمهور العريض، ولقد فهم الحداثيون هذا الأمر على نحو بارع تماماً كما يؤكد رايني. فما هي، إذاً، أبرز دروس كتابه المدهش هذا؟ لعلّه الدرس الكبير الذي يقول ما يلي: إذا صحّت المزاعم حول حيوية الإستقلال الذاتي للنصّ وضرورة تحرّره من الذائقة الشعبية، فإنّ من الأصحّ أن توضع المزاعم ذاتها في ميزان واحد مع حقيقة أنّ «الذائقة الإستثمارية» للرُعاة المموّلين إنما تتحكّم بقوّة في صياغة وإنتاج العمل الفنّي... الباحث عن الإستقلال.

صبحي حديدي

روبرت بارسكي: نعّوم تشومسكي: حياة منشق، دار فصلت حلب، ١٩٩٠

يُعد نعّوم تشومسكي واحداً من أهم أعلام هذا القرن، وربما سيشكل بالنسبة للأجيال القادمة ما يشكله لجيلنا كل من: غاليلو، وديكارت، وماركس، ونيوتن، وموزارت وسواهم. فهو أكثر شخص على قيد الحياة يتم الاستشهاد بأقواله. وقد اشتهر تشومسكي بادئ الأمر في مجال الألسنية، لكن شهرته لم تقتصر على هذا المجال العلمي فقط، بل تعدته إلى مجال الكتابة الفلسفية والسياسية وعلم النفس وعلوم الإدراك. وهو يعتبر مؤسس النظرية «التوليدية التحويلية» في اللغة. وتقوم مأثرته في أنه نقل العلوم اللغوية عامة، وعلمي النظم اللغوية والنحو على وجه الخصوص، من مجال العلوم النظرية إلى مجال العلوم التطبيقية.

ويتناول كتاب «نعّوم تشومسكي.. حياة منشق» مختلف مراحل حياة تشومسكي، ملقياً الظلال على المؤثرات الفكرية والسياسية، التي ساهمت في تشكيل وعي هذا الرجل، كما يعرض نتاجات هذا الوعي على الصعيدين العلمي والسياسي. ويغطي الفصل الأول مرحلة الصبا والبيئة التي احتك تشومسكي من خلالها بالقراءة والدراسة والالتزام، بينما يصف الفصل الثاني عمله كطالب جامعي وعلاقته بـ «زيليغ هاريس». أما الفصل الثالث فسيكتشف أساس العقلانية الديكارتية وتأثيرها على إسهاماته وكتاباته في اللسانيات والتفكير السياسي. ويؤكد الفصل الرابع على حياته المهنية الجامعية، إنجازاته ومشاريعه، ويلخص أفكاره عن دور المثقف في المجتمع المعاصر وعلاقة الفرد بالمؤسسة، أما الفصل الخامس فيشير إلى دوره كصوت معارض ضمن المشهد السياسي الأمريكي آخذاً بعين الإعتبار النضالات المختلفة التي انخرط فيها، وبعض طرق التفكير الجديدة التي كانت تمدّ جذورها من حوله. وتدرس خاتمة الكتاب العلاقات بين عمل تشومسكي الحالي والمشهد السياسي والإجتماعي الذي يخاطبه هذا العمل ويتوجه إليه.

ولد نعّوم تشومسكي في ٧ - ١٢ - ١٩٢٨، في مدينة فيلادلفيا في الولايات المتحدة الأميركية، وكانت عائلته منخرطة في النشاطات الثقافية اليهودية، وقضايا مثل بعث اللغة العبرية والصهيونية. وبعد عيد ميلاده العاشر نشر مقالته الأولى، في افتتاحية صحيفة المدرسة عن سقوط برشلونة في الحرب الأهلية الأسبانية. ومنذ نعومة أظفاره كان قارئاً شرهاً منقباً في حقول عديدة: أوستن، ديكنز، دستويفسكي، اليوت، هاردي، هيغو، تولستوي، إضافة إلى أعمال كتّاب بعث اللغة العبرية في القرن التاسع عشر، وكتّاب لغة اليديش لأواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين مثل «منديل موشيه سفاريم». كما برز اهتمام مبكر عند تشومسكي بالفوضوية ومقاومة التعاليم الماركسية، ترجم في النهاية إلى إهتمام كبير بالعمل النضالي المحلي. وقبل بلوغه العشرين قرأ (إجلالاً لكاتالونيا) وهذا الكتاب كان ولا يزال كتاباً يستشهد به المهتمون - وبمن فيهم تشومسكي - بالحركات الإشتراكية أو الفوضوية الناجحة، لأنه يعطي وصفاً دقيقاً لمجتمع تحرري عامل (كاتبه أورويل)، حيث أكد أورويل بأن الثورة هي الطريق الوحيد

لإزاحة الطبقة القمعية الحاكمة والمستندة إلى البزنس الذي هيمن على الغرب منذ الحرب العالمية الثانية. هذا المفهوم صعب الإستيعاب من قبل الذين برمجتهم الصحافة السائدة، بحيث يعتقدون أن المعارك تخاض من قبل قوتين متعارضتين، إحداهما خيرة، والأخرى شريرة، وكثيراً ما تصور الحرب العالمية الثانية بهذه الطريقة: يمثل طرف الحلفاء الحرية والديمقراطية، بينما الفاشية والنازية تعتبران مرادفتين للقمع الشمولي. أما تشومسكي فقد عرف قبل ذلك أن هنالك طرقاً أخرى لفهم البنى السياسية المعاصرة، تختلف عما تقدمه الصحافة السائدة، واتجه لاعتماد تفسير التحررية اليسارية للأحداث، ووصل إلى نتيجة مفادها أن أيّاً من الطرفين لا يستحق دعم من يهتمون «ببناء مجتمع صالح». فإلى أي حد يكون المجتمع صالحاً، عندما يسقط القنابل الذرية على المدنيين اليابانيين، ويحيل المدن الألمانية إلى ركام، وهل هنالك بديل ممكن؟

وتتسع دائرة المؤثرين في تشومسكي قبل بلوغه العشرين من عمره، لتشمل عدداً من الشخصيات الهامة، ومن بينهم براتراند رسل ودوايت ونانسي مكدونالد.. حيث شكل «رسل» مصدر إلهام حقيقي لتشومسكي في قضايا الفلسفة والمنطق. أما دوايت ونانسي فهما ناشران لمجلة بوليتكس، (فقد كان تشومسكي واحد من أولئك القراء القدامى الذين يشعرون بالحنين لبوليتكس، فبعد عشرين عاماً من صدور آخر عدد منها، آتى على ذكرها في مقالة له بعنوان (مسؤولية المثقف) في العام ١٩٦٦، ناقش فيها سلسلة مقالات نشرت في بوليتكس عالجت هذا الموضوع). ومع أن هذه المقالات كتبت قبل عشرين سنة إلا أنها، وبرأي مكدونالد كانت تقيّم إلى أي مدى كان الشعبان الياباني والألماني مسؤولين عن الفظاعات التي ارتكبتها حكوماتهم. ثم يمضي إلى التساؤل: إلى أي مدى كان الشعبان البريطاني والأمريكي مسؤولين عن فظاعات الحلفاء، مثل قصف الأهداف المدنية، والتدمير النووي لهيروشيما وناغازاكي وجرائم الحرب الأخرى؟. كما وقف تشومسكي موقفاً معادياً للبلشفية واللينينية والستالينية، حيث الطبقات الحاكمة في الإتحاد السوفيتي كانت مهتمة بالمحافظة على سلطتها أكثر من إهتمامها بتشكيل إتحاد للسوفيتيات، فلم يتوافق النظام السوفيتي أبداً مع أيديولوجية المجالس الشيوعية، التي كانت محط إهتمام تشومسكي والتي إنكب على تفحصها مطولاً كما في مقالته «التسيير الذاتي الصناعي».

بدأ تشومسكي دراسته العليا في جامعة بنسلفانيا عام ١٩٤٥ وهو في سن السادسة عشرة، حيث قرر دراسة اللغة العربية – وكان الطالب الوحيد في الجامعة الذي يقوم بذلك آنذاك –. وقد عارض تشومسكي فكرة إقامة دولة يهودية في فلسطين مثله في ذلك مثل العديد من الأفراد والمنظمات اليهودية، لأن خلق مثل هذه الدولة سيؤدي بالضرورة إلى إفقار المنطقة وتهميش نسبة كبيرة من السكان الفقراء المضطهدين على أساس ديني، عوضاً عن توحيدهم على قاعدة من المبادئ الإشتراكية. وعندما كان تشومسكي في الجامعة، كانت عدة منظمات اجتماعية نشطة في فلسطين، ولكن حركة العمل التعاوني هي الوحيدة منها التي حازت على اهتمامه، لأن طريقة أنصارها في تنظيم المجتمع، والتي طبقتها في كيبوتزات كثيرة جداً، تحمل تشابهات مهمة مع النموذج الكاتالوني، كما شرحه جورج أورويل في «إجلالاً لكاتالونيا»، وهنا تظهر لديه أيضاً الميول المبكرة للتعاطف مع المبادرات التعاونية التحررية مقابل الرؤى الستالينية والتروتسكية التي كانت منتشرة في أواسط مجموعات الشباب الصهيوني.

عندما بلغ تشومسكي التاسعة عشرة من عمره ١٩٤٧، بدأ يواعد كارول درويس سكاتز، وكان قد قابلها عندما كانا طفلين صغيرين، واليوم بعدما يقرب من خمسين سنة لا يزالان يعيشان تحت سقف واحد. كما تعرف في نفس العام على زيليغ هاريس، وهو أستاذ يتمتع بشخصية كاريزمية، وقد شاركه الكثير من إهتماماته وترك أثراً عميقاً في حياته. وقد شغف بأعمال أستاذه السياسية ودراساته اللغوية ومقاربته غير الأكاديمية، مما جعل هاريس السبب الرئيس

لبقائه في الجامعة، ذلك أن هاريس كان يشجع الحوار الخلاق الحيوي الحر، ويرفض العلاقات الرسمية ومتطلبات الدورات الدروسية والهرمية التعليمية، مفضلاً عليها اللقاءات غير الرسمية والنقاشات الموسعة والتبادل الثقافي. وقد نال تشومسكي في العشرين من عمره، في عام ١٩٤٩، درجة البكالوريوس من مرتبة الشرف من جامعة بنسلفانيا عن رسالة «البنية الصرفية الصوتية للعبرية الحديثة». وفي العام نفسه تزوج من كارول سكاتز، وهما لا يزالان طالبين، وكانت كارول تشارك نعّوم إهتماماته في الثقافة والتاريخ اليهوديين والدراسات اللغوية والفلسفة، وسوف تتجه لاحقاً إلى حقل اللسانيات.

كانت آراء تشومسكي تتوافق مع رؤية «أفوكاح»، تلك المنظمة التي عرفت بتوجهها الإشتراكي ودعوتها لدولة ثنائية القومية في فلسطين، كما أصدرت أفوكاح جريدة (أفوكاح ستيودنت أكشن) وعدداً كبيراً من الكراريس. وشجعت أفوكاح اليهود على شراء الأراضي والإستيطان وتطوير الزراعة والصناعة ودعت إلى تأسيس «بنية اجتماعية تقدمية، تعتمد التخطيط الاقتصادي، والعلاقات التعاونية مع القسم الأكبر من السكان العرب». وقد نشأ عن الجناح اليساري لأفوكاح مجموعة تعرف بإسم (مجلس التعاون اليهودي العربي)، وقد حظيت هذه بإحترام شخصيات كبيرة. وكانت هناك محاولات أخرى لتشجيع التعاون اليهودي العربي، وقد تعاطف معها تشومسكي بشدة ومنها (رابطة التقارب اليهودي العربي) - كما كانت هنالك مجموعة أخرى مرتبطة بأفوكاح وهي (هاشومير هاتزائير). وكطالب جامعي تعاطف تشومسكي مع التزام «هاشومير هاتزائي» بدعم قيام دولة إشتراكية ثنائية القومية في فلسطين.

كانت «هاشومير هاتزائي»، مثلها في ذلك مثل «أفوكاح»، وتشومسكي «من منظور يهودي»، وإدوارد سعيد «من منظور فلسطيني» تؤمن بالتعاون اليهودي العربي أولاً في فلسطين ثم في إسرائيل في ما بعد. وقد صنف تشومسكي لسنوات طويلة معادياً للصهيونية من قبل قطاعات واسعة من اليهود الأمريكيين وغيرهم، لأنه لا يؤيد أعمال الحكومات الإسرائيلية، ولا يؤيد فكرة أن تكون إسرائيل دولة يهودية، وعندما يتكلم تشومسكي عن دولة ثنائية القومية فإنه يتكلم عن فلسطين السابقة، ولذلك فهو يعود بنا إلى خطط ما قبل ١٩٤٨ لإنشاء دولة إشتراكية ثنائية القومية في فلسطين.

تابع تشومسكي دراساته العليا وتم قبوله في جمعية زملاء «هارفارد» عام ١٩٥٧. وقدم بحثاً في «البنية الإعرابية والبنية المنطقية لنظرية اللسانيات» وخلال هذه الفترة لم يعمق تشومسكي التزامه بالدراسات اللسانية فقط، بل تابع عمله أيضاً في بعض الحقول المتصلة بها. وفي عام ١٩٥٨ تم قبول تشومسكي كزميل في المؤسسة الوطنية للعلوم التابعة لمعهد الدراسات المتقدمة بجامعة برنيستون، وعمل في تأسيس حقل جديد في البحث أصبح يعرف (بالنحو التحويلي) ومن هذا المشروع ولد (تحليل الخطاب اللغوي). وقد ساهم رومان جاكوبسون في وصول تشومسكي إلى معهد ماساشوستس للتكنولوجيا MIT. وكان التدريس في المعهد قد مكنه من توضيح أفكاره من جهة، ومنحه من جهة أخرى فرصة ليناقش مع طلابه أفكار النحو التوليدي من جهة ثانية. وفي مثل هذا الوسط برزت إلى الوجود دراسته «ملامح نظرية الصرف»، كما ظهرت ملاحظات له على شكل رسالة بعنوان: «البنى الإعرابية». وقد شكل العمل الذي قام به تشومسكي في (البنية الصرفية للعبرية الحديثة) و(البنية المنطقية للنظرية اللسانية) و(البنى الإعرابية) رفضاً علنياً للتفويض الشامل الذي تتمتع به اللسانيات الإجرائية والسلوكية، وأصبح واضحاً للآخرين في حقل اللسانيات أن تشومسكي يطرح تحدياً خطيراً. فحين وسع حدود اللسانيات، كان ينزع نحو مملكة التاريخ الثقافي برمته. وعلى كل حال سيذوق تشومسكي الأمرين في توضيح الروابط بين أفكاره والأعمال التي أنجزت قبل مئات السنين.

العصر الكلاسيكي لتشومسكي:

توصف الفترة الممتدة من أوائل الستينات إلى أواخرها على أنها مرحلة عصر تشومسكي الكلاسيكي، وهي مرحلة إثمار حقيقي في مجال النظرية النحوية. ففي العام ١٩٦٤ ألقى تشومسكي سلسلة محاضرات في معهد اللسانيات التابع لجمعية اللسانيات الأمريكية، تم نشرها في عام ١٩٦٦ بعنوان «موضوعات في نظرية النحو التوليدي»، كما نشر «ملامح نظرية الصرف» عام ١٩٦٥ و«اللسانيات الديكارتية: فصل في تاريخ الفكر العقلاني» عام ١٩٦٦، ثم ألقى مجموعة محاضرات على حضور غير مختص في بيركلي، كانون الثاني عام ١٩٦٧، ثم وسعها ونشرها بعنوان «اللغة والعقل» عام ١٩٦٨، وقد ظهرت منها طبعة موسعة بعدة مقالات أخرى عام ١٩٧٢، وأكمل مع هول « الطراز الصوتي في اللغة الإنكليزية» عام ١٩٦٨.لكن هذا العصر الكلاسيكي شهد تصعيداً خطيراً على الصعيد العالمي، فقد اندلعت الأزمة الكوبية، ثم نزع فتيلها بعد أن وضعت العالم على شفا حرب نووية، وفي نفس العام بدأت الولايات المتحدة قصفاً منظماً لقرى ومدن فيتنام.

اللسانيات الديكارتية:

في موضوع اللسانيات الديكارتية درس تشومسكي مفصلاً العلاقة بين المقاربة التجريبية والمقاربة العقلانية، حيث استهل اللسانيات الديكارتية بفرضية مفادها أن اللسانيات المعاصرة فقدت صلتها بالتراث الأوروبي الأقدم من الدراسات الديكارتية. كان تشومسكي يرجع إلى مصادر معرفية، يعود تاريخها إلى عصر النهضة، منجذباً بشكل خاص إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر. فقد أحاط بأعمال رينيه، ديكارت، وفيلهم فون هامبولت. ولفهم هذه النزوة، يجب أن نستوعب ادعاء تشومسكي المتكرر، بأنه رغم مقته للتصنيفات، إلا أنه سيكون راضياً لو صنف في التراث الفوضوي «إن أمكن تحديد هذا التراث» أو في التراث العقلاني العائد إلى القرن الثامن عشر.

راجع تشومسكي أعمال هيربرت دي تشيربري، ديكارت، الأفلاطونيين الإنكليز، ليبنر، كانط، والرومانسيين (أبرزهم شليغل وهامبولت) وألقى بذلك نظرة جديدة على الشروط المسبقة لاكتساب اللغة، وعلى الوظيفة الإدراكية للأنظمة القواعدية المجردة. تلك الأنظمة التي تندمج في النفس بحيث تصبح مبدأً ذاتياً. وهدفه من ذلك أن يبين كيف أن «الدراسات اللسانية القديمة، المنسية بمعظمها حاضراً وماضياً، صاغت بوضوح، أو على الأقل بشرت، بالدراسات اللسانية المعاصرة». ففي محاضرة ألقاها في ندوة «حرية الجامعة والعلوم الإنسانية، كانون الثاني ١٩٧٠» إستكشف الرابطة بين اللغة والحرية في ما يتعلق ببعض النصوص التاريخية، أبرزها أعمال من عصر التنوير مستشهداً بروسو – خصوصاً «خطاب حول التفاوت» ١٧٥٥ – وكانط، وديكارت، وكوديموي، ولنيغوين، وطبعاً هامبولت، ويشرح تشومسكي في هذه المحاضرة كيف إستشرف المفكرون التنويريين مجتمعاً قائماً على تشجيع القدرات الإنسانية المميزة، والوسط الإجتماعي الملائم، واللغة التي تميز الإنسان عن الحيوان.

ثابر تشومسكي في بداية السبعينات وهو في بواكير أربعيناته، على إلقاء محاضراته وتلقي التكريمات وتطوير أعماله اللسانية. ففي عام ١٩٧٢ نشر كتاب «دراسات في دلاليات النحو التوليدي». وحصل على وسام «دي.إتش.إل» من جامعة «لويولا» في شيكاغو، ومن معهد «سوار ثمور» عام ١٩٧٠، ومن معهد «بارد» عام ١٩٧١، ومن جامعة «دلهي» عام ١٩٧٢، ومن جامعة «ماساشوستس» عام ١٩٧٣. وشارك في مناظرة مع «ميشيل فوكو» في التلفزيون الهولندي عام ١٩٧١. وكان نشاطه السياسي يتصاعد، وألقى محاضرات في ذكرى برتراند رسل في «كامبرج» عام ١٩٧١، طبعت في العام نفسه تحت عنوان «قضايا المعرفة والحرية». وصدر كتاب «في حرب مع روسيا» عام ١٩٧٠، وكتاب «لأسباب تتعلق بالدولة» عام ١٩٧٣.

في بداية السبعينات، كان تشومسكي ناقداً مشهوراً

للسياسة الأمريكية، لكنه كان مهمشاً من قبل الإعلام والصحافة السائدة، فلم تنشر تقريباً أي من رسائله إلى رؤساء تحرير الصحف. أما الإستثناءات القليلة المنشورة فهي غالباً مقتطفات من رسائل كتبها آخرون وقعها هو معهم. واستمر تشومسكي بالخروج في المسيرات والمظاهرات، وترأس عام ١٩٧٣ احتفالاً بالذكرى السنوية الخمسين لعصبة مناهضي الحرب، وكانت مقالاته في هذه الفترة حول فيتنام وكمبوديا ولاوس، وقد تعاون مع «إدوارد هرمان» بنشر كتاب بين عام ١٩٦٦ و١٩٧١ عن حرب فيتنام. كما أثمر تعاون تشومسكي وهرمان عدة كتب منها «العنف المضاد للثورة: حمامات دم في الواقع والدعاية» عام ١٩٧٣، «الإقتصاد السياسي لحقوق الإنسان» ١٩٧٩. ورفض تشومسكي بحزم أن يبيح التاريخ لأي جماعة بشرية، حقاً أصيلاً في الإعتداء على الغير، فقد ألقى كلمة في معهد ماساشوستس عام ١٩٦٩ كانت هي المواجهة العلنية الأولى مع الإسرائيليين جاء فيها: «لا يحق للإسرائيليين إتخاذ إجراءات وحشية ضد الفلسطينيين لأنه سبق للأولين أن كانوا مضطهدين. ولا يحق للأمريكيين تسويغ ممارستهم للإرهاب بكونهم أكثر تسامحاً مع حرية التعبير من البلاشفة والروس. ولا يجوز أخيراً، سلب حقوق الأفراد الأساسية لأن مواقفهم لا تتوافق مع النخب الحاكمة». وكانت مواقفه واضحة في كتابي «سلام في الشرق الأوسط: تأملات حول العدالة والقومية» عام ١٩٧٤، و«نحو حرب باردة جديدة: مقالات حول الأزمة الراهنة وكيف نصل إلى هناك» عام ١٩٨٢، كما أنه اقترح إلغاء دولة إسرائيل وإحلال «دولة علمانية ثنائية القومية محلها». وهكذا بات تشومسكي مستهدفاً من اللوبي الصهيوني، الذي اعتبره معادياً للصهيونية، ومناصراً للعرب ومعادياً للسامية.

وفي أوائل الثمانينات، حقق تشومسكي تقدماً هاماً في عمله اللساني، وأصدر كتباً عديدة في هذا المجال، كما طوّر عمله السياسي، حيث غاص عميقاً في دراسة وسائل الإعلام في كتابيه «تصنيع الموافقة: الإقتصاد السياسي لوسائل الإعلام» عام ١٩٨٨، و«أوهام ضرورية» عام ١٩٨٩. وكتب في ميادين أخرى كالحرب الباردة وما بعدها والإمبريالية، كما في كتبه «إرهاب السياسة الأمريكية في مرحلة ما بعد الحرب الباردة» عام ١٩٩١، «إعاقة الديمقراطية»، «الأنظمة الدولية القديمة والجديدة» عام ١٩٩٤، «قوى وآفاق» عام ١٩٩٦.

أما في عصرنا هذا المسمى ما بعد الحداثة، حيث تعتري المشروطية والإفتراضية صلاحية كل إدعاء بالمعرفة، وحيث تعتبر الوقائع مجرد «سمولاكرات»، فإن تشومسكي بمقاربته الديكارتية يتمثل القدوات التاريخية، إضافة إلى حسه السليم المتأمل في طبيعة الطبيعة الإنسانية، ويقدم المثل في تناول المشاكل الحقيقية للمجتمع عن طريق إحياء قيم الحرية والإنعتاق، والدفاع عن المضطهدين والمهمشين، ولا غرابة في أن تلجأ وسائل الإعلام والمؤسسات الأمريكية الرسمية إلى تهميشه، وإبقائه في الظل. إن تشومسكي - كما قدمه «روبرت بارسكي» شخصية إختلافية على المستوى العلمي والعالمي، قدم - ولا يزال - الكثير على الصعيدين العلمي والسياسي، ويجيء هذا الكتاب، ليقدم مساهمة في المساعي من أجل تكريس قيم العقلانية والحرية والكرامة كما يقول الناشر.

عمر كوش

حلب